BIBLIOTECA ITALIANĂ

Umberto Eco

Supraomul de masă

PONTICA

Umberto Eco / **Supraomul de masă**

Colecția **Biblioteca Italiană**
apare sub îngrijirea lui Marin Mincu

Umberto Eco

SUPRAOMUL DE MASĂ

Traducere de George Popescu

Editura Pontica 2003
Constanța

Ilustrația copertei: **Mario Costantini**

© Bompiani, 1988
© Pontica, 2003, pentru această versiune

ISBN: 973-9224-80-6

INTRODUCERE

Această carte adună o serie de studii scrise cu diferite prilejuri şi e dominată de o singură idee fixă. În plus, ideea aceasta nu e a mea, ci a lui Gramsci. Pentru o carte ce se ocupă de ingineria narativă, ori mai exact a romanului zis "popular", soluţia aceasta este probabil cea ideală: ea reflectă de fapt în structura sa caracteristicile principale ale propriului obiect – dacă-i adevărat că în produsele din domeniul comunicaţiilor de masă sunt elaborate "locuri" deja cunoscute utilizatorului şi într-o formă iterativă. Acestea sunt noţiuni pe care le dezvoltasem deja în diferite faze ale lucrării mele *Apocalittici e integrati* (Bompiani, 1964 – acum republicată tot în această colecţie).

Ideea fixă, care justifică şi titlul, este următoarea: "mi se pare că se poate afirma că pretinsa «supraumanitate» nietzscheană are ca origine şi model doctrinare nu numai pe Zarathustra, ci şi *Contele de Montecristo* al lui Dumas" (A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, III, "Letteratura popolare"). În acest scop, Gramsci mai adaugă: "Poate că supraomul popular dumasian trebuie considerat ca o reacţie democratică la concepţia de origine feudală a rasismului, de pus în legătură cu exaltarea «galicismului» făcută în romanele lui Eugène Sue".

Cea de-a doua propoziţie este mai puţin clară decât prima: nu se înţelege dacă exaltarea galicismului făcută de Sue trebuie pusă în legătură cu concepţia feudală a rasismului sau cu reacţia democratică a lui Dumas. Ambele interpretări ar da naştere unei propoziţii adevărate şi în acelaşi timp false: atunci când Sue face exaltarea galicismului (în *Misterele poporului*) o face în cheie "democratică"; însă atunci când construieşte primul model al Supraomului (în *Misterele Parisului*: şi Sue e cel ce-i oferă lui Dumas modelul supraomului) o face într-o cheie fatalmente "reformistă"; acestui destin nu-i scapă nici supraomul popular, inclusiv Dumas, aşa cum încerc să demonstrez în studiile care urmează.

Un motiv în plus pentru a lua în consideraţie povestea supraomului "de masă" (ori mai bine zis produs ca model pentru o

masă de cititori, construit în funcție de noua formulă comercială zisă roman de consum) ca o poveste contradictorie în care chestiuni ideologice, logica structurilor narative și dialectica pieței editoriale se întrepătrund într-un ghem problematic deloc ușor de descurcat. În elogierea supraomului de consum, Gramsci lansa aparent o săgeată împotriva supraomului lui Nietzsche; astăzi, în climatul unei mai destinse relecturi nietzscheene, vom fi mai prudenți. Dar chiar și Gramsci e mai prudent decât pare: vorbește de nietzscheanismul caraghioșilor ce dominau pe vremea sa și spune limpede și polemic (caraghioșilor): supraomul vostru nu vine din Zarathustra, ci mai degrabă din Edmond Dantès. Dacă ne gândim la Mussolini care, propagator al superomismului nietzschean, era în același timp autor al unei proze de umplutură (rămâne încă de scris o analiză a izvoarelor *Claudiei Particella*, amanta cardinalului – și care merg de la *Gothic Novel* engleză la *feuilleton*-ul francez), se vede că ipoteza gramsciană lovea drept la țintă.

A dezvolta ipoteza gramsciană înseamnă a merge în căutarea acelor avataruri ale supraomului de masă și exact asta fac aceste studii, de la Sue până la Salgari sau la Natoli, spre a încheia în zilele noastre cu un supraom povestit în termeni de *spy thriller* – iar acesta este James Bond.

Eseul dedicat lui Pitigrilli nu are aparent nimic de-a face cu romanul foileton, însă căile supraomului sunt infinite. Supraoameni distinși și mondeni sunt personajele masculine ale romanelor pitigrilliene și subtil supraomistică este imaginea scriitorului burghez – cu spirit caustic, justițiar nu al unor mari răutăți, ci al unor locuri comune – pe care Pitigrilli își pune tot talentul să-l facă personaj. Și el, așa cum de-acum ne atestă recente repere biografice, se situează cu dezinvoltură dincolo de bine și de rău.

Reluată în zilele noastre, ipoteza gramsciană se exercită în aceste eseuri prin metode naratologice și semiotice: analize de texte, confruntare de artificii narative cu sisteme externe de condiționare comercială, cu universuri ideologice și cu strategii stilistice, încercând a pune în corelație toate aceste "serii" prin modele structurale omoloage. Nu voi spune că toate cercetările publicate aici constituie exemple pure de semiotică a prozei

(unicul studiu riguros, într-un atare sens, e cel despre James Bond). Să spunem că instrumentul semiotic intervine numai atunci când este de folos.

Aceste studii se prezintă și ca niște contribuții mixate, fie cu o sociologie a prozei populare, fie cu un studiu al ideologiilor exprimate în forma unei istorii a ideilor, fie uneori ca niște contribuții exploratorii la o semiotică textuală neobsedată de exigența formalizării (adevărată ori ca pretext, cum o fi) cu orice preț. Fără ca prin aceasta să vreau să polemizez împotriva analizelor textuale care se fac astăzi, mai puțin libere și mai mult "computerizate" decât cele ce se înfățișează aici. Din contră, a se vedea, în *VS* 19-20, 1978, studiul meu "Possibile Words an Text Pragmatics: Un drame bien parisien" în care caut să duc până la capăt structurile logice ale unei povestiri, în termeni mult mai puțin sentimentali și relaxați decât se întâmplă cu studiile din această carte.

A nu se uita că unele din aceste scrieri erau prefețe la opere narative, altele, articole jurnalistice: inegale ca ținută științifică, ele stau bine împreună fiindcă, așa cum s-a spus, se învârt toate în jurul aceleiași idei și o verifică sub diverse aspecte.

Două cuvinte acum despre originea lor:

"Lacrimile corsarului Negru" și notele despre recunoaștere au apărut în Almanahul Bompiani din 1971, dedicat întoarcerii subiectului cu titlul *După o sută de ani* (în îngrijirea mea și a lui Cesare Sughi). Până în acel moment, despre romanul de consum exista doar cărticica scrisă de Angiola Bianchini. Apoi au apărut diverse antologii și studii critice și mi se pare că Antologia Almanahului citată mai sus a influențat aceste opțiuni succesive.

"Eugène Sue: socialismul și consolarea" apăruse ca prefață la ediția italiană a *Misterelor Parisului* (Milano, Sugar, 1965). Apoi, Lucien Goldmann îmi ceruse s-o rescriu pentru o dublă publicare în engleză și în franceză) într-un număr unic din «Revue Internationale des Sciences Sociales» dedicat sociologiei literaturii tradus apoi în italiană ca *Sociologia della leteratura*, Roma, Newton-Compton, 1974). Stimulat de confruntarea cu Goldmann scrisesem o introducere ce discuta metodele unei sociologii literare în raport cu tehnicile semiotice: introducere care, după câteva reelaborări, apare și în această carte.

"Preafericiții Pauli și ideologia romanului «popular»" a fost scris ca introducere la reeditarea romanului lui Louis Philippe Natoli (Palermo, Flaccovio, 1971) și în aceeași formă fusese publicat și în *Uomo & cultura* VI, 11-12, 1973.

"Mărirea și decăderea supraomului" reunește o serie de articole apărute în diferite momente în «Espresso», între 1966 și 1974.

Reunite astfel, aceste scrieri au fost publicate sub titlul «Il Superuomo din massa» de către Cooperativa Scrittori, în colecția "Il Gulliver", 1976. Pentru prezenta ediție economică au fost adăugate cele două eseuri ce urmează.

"Pitigrilli: omul care-a făcut-o pe mama să roșească" a apărut ca prefață la republicarea, în volum unic, a *Dolicocefalei blonde* și a *Experimentului lui Pott* (Milano, Sonsogno, 1976).

"Structurile narative la Fleming" a fost publicat întâia oară în volumul îngrijit de Oreste del Buono și de mine, *Il caso Bond*, Milano, Bompiani, 1965. Tradus apoi în franceză în *Communications* 8 (aș zice că această scriere a fost, dintre scrierile mele, cea mai tradusă și introdusă în diferite antologii și culegeri – semn că supraomul a avut totdeauna o bună piață culturală) apare și în ediția italiană a acestui număr unic, apărută ca volum, cu titlul *Analiza povestirii* (Milano, Bompiani, 1969). Cer scuze cititorilor care o au deja într-una din edițiile precedente, dar mi s-a părut util s-o inserez și aici spre a face panorama mai completă.

Cu aceasta să nu se creadă că istoria supraomului s-ar încheia. Rămân numeroase cazuri în care el reapare. A se vedea spre exemplu în cartea mea *Apocaliptici și integrați* studiul despre Supermanul din benzile desenate, studiu care la o adică ar fi putut apărea și în această culegere. Și apoi ar fi interesant de urmărit noii supraoameni cinematografici și de televiziune, frumoși, urâți și răi, inspectori precum Magnum, capete rase și berete verzi, ca și apariția (în sfârșit) a lui *Überfrau* de la Wonder Woman din benzile desenate dinainte de război la foarte recenta Bionic Woman. Ca și supraoamenii (sau super roboții) literaturii sf...etc., etc. etc., merituos grup despre care odată pentru totdeauna Gramsci spusese: "Romanul de consum substituie (și favorizează în același timp) modul de a născoci al omului din popor, e un

adevărat mod de a visa cu ochii deschişi... lungi născociri despre ideea de răzbunare, de pedepsire a vinovaţilor pentru relele suportate..."

Cum cititul e o activitate cooperatoare, observaţii precum cea citată sunt valabile evident numai până la un anumit punct: se va vedea în unele din aceste studii, precum cel despre Sue, cum un atare supraom, făcut pentru a născoci cu ochii deschişi, a stimulat şi lecturi mai productive, chiar luate în serios din partea născocitorilor.

Drept pentru care şi lectura mea despre supraomul de masă trebuie luată ca *una* dintre lecturile posibile. Iar cât priveşte restul, depinde de unde, cum şi când o carte este citită. Faptul nu ne scuteşte a spune aşa cum credem de cuviinţă că trebuie s-o citim şi cum probabil a fost scrisă.

LACRIMILE CORSARULUI NEGRU

După difuzarea lui *Love Story*, cineva a spus că ar trebui să ai o inimă de piatră ca să nu izbucnești în râs în fața cazurilor lui Oliver și Jenny. Poanta, asemenea tuturor paradoxurilor de ton wildian, este superbă. Cu toate acestea nu oglindește adevărul. În realitate, oricare ar fi dispoziția critică cu care mergem să vedem *Love Story*, ar trebui să avem o inimă de piatră spre a nu fi mișcați și a nu plânge. Și chiar având o inimă de piatră nu ne putem sustrage tributului emotiv pe care filmul îl cere. Iar aceasta dintr-un motiv foarte simplu: că filmele de acest gen sunt concepute spre provoca plânsul. Și, prin urmare, *provoacă plânsul*. Nu poți mânca o bomboană pretinzând că simți – numai fiindcă ai o vastă cultură și un puternic control al propriilor senzații – gust de sare. Chimia nu greșește niciodată. Și cum există și o chimie a emoțiilor, iar unul din compușii care, printr-o străveche tradiție, suscită emoții este o intrigă bine aranjată, dacă o intrigă este bine aranjată suscită emoțiile pe care acel efect le-a prestabilit. Vom putea, apoi, *après coup*, să ne criticăm pentru a le fi simțit, sau să le criticăm ca emoții respingătoare, sau să criticăm intențiile cu care a fost aranjată mașina ce le-a provocat. Dar aceasta e deja o altă poveste. O intrigă bine temperată produce bucurie, spaimă, milă, râs sau plâns.

Prima teorie a intrigii se ivește cu Aristotel. Faptul că Aristotel ar fi aplicat-o la tragedie și nu la roman e irelevant pentru noi; cu atât mai adevărat este că de atunci toate teoriile prozei s-au raportat la acel model. Aristotel vorbește de imitarea unei acțiuni (adică a unei secvențe de întâmplări) ce e realizată construind o poveste adică un subiect, o secvență narativă. Față de această secvență planul caracterelor (adică psihologia) și elocvența însăși (stilul, scriitura) sunt accesorii. Devine deci ușor să ne gândim că ar exista o entitate "intrigă" ce aparține cu indiferență atât realizărilor dramatice cât și celor narative. Rețeta aristotelică e simplă: luați un personaj, cu care cititorul se poate identifica, nu hotărât răufăcător, dar nici foarte perfect și faceți-l să i se întâmple lucruri care să-l determine să treacă de la fericire la nefericire ori

invers, prin peripeţii şi recunoaşteri. Întindeţi arcul narativ dincolo de orice limită posibilă, astfel încât cititorul şi spectatorul să simtă milă şi spaimă la un moment dat. Iar când tensiunea va fi ajuns la extrem, faceţi să intervină un element care să deşire nodul inextricabil de fapte şi de pasiuni ce urmează. Să fie minune, o intervenţie divină, o revelaţie şi o pedeapsă neaşteptată: survine din acestea în orice caz o *catharsis* – care nu e clar dacă, la Aristotel, este purificare a audienţei, înălţată de greutatea pe care subiectul de nesusţinut ar fi impus-o, ori purificarea intrigii înseşi, ce regăseşte în sfârşit o soluţie acceptabilă, coerentă cu ideea pe care o avem cu privire la ordinea logică (sau fatală) a evenimentelor omeneşti. Povestea s-a sfârşit. În producerea acestei reţete Aristotel (pe lângă faptul că era autorul *Poeticii*, era şi al *Retoricii*) ştia bine că parametrul acceptabilităţii sau inacceptabilităţii unei intrigi nu stă în intriga însăşi, ci în sistemul de opinii pe care le regularizează viaţa socială. Intriga trebuie, deci, să fie, spre a deveni acceptabilă, verosimilă, iar verosimilul nu-i altceva decât aderenţa la un sistem de expectative împărtăşit în mod obişnuit de către audienţă. Cât priveşte mila şi spaima e curios că el nu le defineşte în *Poetica* (ce tratează despre structura intrigilor) ci în *Retorica*, care se ocupă de opiniile publice şi de modul de a le utiliza spre a suscita efecte de consens.

Oedip vs Ringo

Să aplicăm modelul aristotelic la *Oedip Rege*: lui Oedip i se întâmplă lucruri înspăimântătoare pe care nici el, nici noi nu le putem îndura; la un moment dat, are loc o revelaţie; autopedepsirea regilor linişteşte spectatorul şi restabileşte din punct de vedere psihologic, ca şi juridic, ordinea ce fusese violată.

Să trecem acum la o capodoperă a intrigii spectaculoase moderne, *Stagecoach* (*Umbre roşii*) a lui John Ford. Aici, nu fastul, ci spiritul de castă şi bigoteria supun pe unii eroi la o presiune neîndurătoare, de-a lungul desfăşurării temporale şi spaţiale a unei călătorii în cursul căreia un alt element – şi acesta nefatidic -, indienii, îi supune pe persecutori şi pe persecutaţi la o

ameninţare şi, deci, la o tensiune la fel de neîndurătoare. Curba narativă atinge maximum odată cu asaltul hoardelor sălbatice, până când pare că numai moartea (şi, deci, ruptura dezordonată, dincolo de orice expectativă) ar putea depăna trama. Pe neaşteptate, *deux ex machina*, soseşte Al Şaptelea Cavalleggeri şi deznodă ghemul colectiv; mai târziu, răzbunarea lui Ringo care îşi ucide duşmanii şi fuge în sfârşit cu Dallas, păcătoasa mântuită, desface nodul privat. La rândul lor au prevăzut celelalte elemente instabile ale tramei, recompunându-le într-o oarecare formă de ordine, aventurierul sudist escroc şi asasin murind ca erou şi dezvăluindu-se drept fiu al unei ilustre familii, soţia căpitanului schimbându-şi atitudinea faţă de Dallas, doctorul Boone regăsind, întrucât beat, o anume demnitate curajoasă, bancherul hoţ, care până în ultima clipă reprezentase presiunea societăţii în aspectul ei cel mai reacţionar, îndurând pedeapsa meritată.

Ce anume distinge *Umbre roşii* de *Oedip Rege*? Întâi de toate, în *Umbre roşii* – altfel decât în *Oedip* – totul se desfăşoară cu adevărat şi exclusiv la nivelul intrigii; nu există nici o tentativă de analiză psihologică, fiecare caracter e deja definit în modul cel mai convenţional posibil şi orice gest e previzibil la milimetru. În ce priveşte "vorbirea", ea pare să nu existe sau în orice caz face totul spre a nu apărea. (Apoi, cum Ford este un mare artist, el inventează în mod simplu o vorbire funcţională încât numai după multă vreme e descoperit drept inovator, inventator al unei epici moderne uscate, dar bogate în tensiuni picturale.)

Există totuşi un al treilea element ce marchează diferenţa dintre cele două opere: şi acesta este că în *Oedip Rege* atingem ordinea şi pacea cu un preţ foarte mare; ori, mai exact, o atingem numai dacă suntem animaţi de un mare *amor fati*. În realitate, povestea lui *Oedip* nu consolează, după cum nu consolează nici o poveste biblică ce totdeauna istoriseşte despre raportul cu un dumnezeu gelos şi vindicativ. În schimb, *Umbre roşii* aduce consolare: aduce consolare prin reafirmarea vieţii şi a iubirii şi aduce consolare chiar prin moartea care din fericire ajunge să asaneze contradicţii dificil de rezolvat altfel.

Aceste observaţii ne îngăduie să identificăm de-a lungul veacurilor, în istoria narativităţii, două interpretări posibile ale modelului aristotelic. În prima, catharsisul desface nodul intrigii, dar nu împacă spectatorul cu sine însuşi: mai mult, odată cu sfârşitul poveştii, îi apare o altă problemă. Intriga, şi odată cu ea eroul, este problematică: odată închisă cartea, cititorul rămâne să se confrunte cu o serie de întrebări fără răspuns. Julien Sorel moare, şi moare şi Madame de Renal, dar cu ultimul cuvânt al cărţii nu dispare nici întrebarea noastră: ce perspective are o generaţie ivită după prăbuşirea lumii napoleonice ca să-şi afirme propria energie fără mituri şi fără scopuri? Ceea ce intriga, rezolvată, lasă de nesusţinut este că cititorul nu ştie nici măcar dacă trebuie ori dacă poate să se identifice cu Julien şi dacă acest gest îi aduce uşurare. Acelaşi lucru se întâmplă cu Raskolnikov, a cărui pedeapsă nu ne satisface şi nici nu ne chinuieşte: la sfârşitul romanului *Crimă şi pedeapsă*, am încheiat conturile cu intriga, dar nu şi cu problemele pe care intriga le-a suscitat. Iar acest lucru are loc şi fiindcă dimensiunea intrigii s-a întreţesut cu dimensiunea psihologică şi ideologică, prin intermediul funcţiei continuu ambiguizate a stilului, care, în loc să destrame, complică nodurile şi le face grele de interpretări contradictorii.

Să trecem acum la cea de-a doua încarnare a modelului aristotelic: ea merge de la *Tom Jones* la *Cei trei muşchetari* şi de aici mai departe până la nepoţii contemporani ai foiletonului. Aici intriga, odată rezolvate nodurile, se consolează şi ne consolează. Totul sfârşeşte exact aşa cum ne-am dorit să se sfârşească. Pe drept cuvânt, D'Artagnan e numit căpitan al Muşchetarilor şi tot pe drept cuvânt moare Costance Bonacieux, întâi fiindcă moartea sa era necesară spre a ne face să simţim răutatea lui Milady şi să ne facă să ne bucurăm de pedeapsa ei, apoi fiindcă iubirea aceea, ca şi cea a lui Rodolphe şi a lui Mimi, era imposibilă în punctul de plecare şi prin definiţie. Marx şi Engels înţeleseseră foarte bine de ce, în finalul *Misterelor Parisului*, trebuia să moară Fleur-de-Marie, prostituata, mântuită însă (situaţie de nesusţinut pentru moralitatea cititorului) şi devenită prinţesă.

Această opțiune pe care modelul aristotelic o deschide naratorului marchează diferența dintre romanul zis "popular", care e astfel nu fiindcă ar fi înțeles de către popor, ci fiindcă, întrucât Aristotel știa să lege problemele din *Poetica* cu cele din *Retorica*, în ultimă instanță constructorul de intrigi trebuie să știe ceea ce publicul său așteaptă. Numai că Aristotel lăsa netranșată opțiunea; odată cunoscute așteptările, rămâne de hotărât dacă ele trebuie provocate ori potolite. Romanul "popular" (romanul de consum, foiletonul) este astfel fiindcă ia cea de-a doua decizie și, deci, chiar când e roman "democratic" și "populist", e mereu și înainte de toate "popular", întrucât este "demagogic".

Artificiile consolării

De-acum înainte, romanul popular va folosi numeroase artificii ce au dat deja naștere unui inventar și ar putea da loc și unui sistem. El constituie o combinație de locuri topice articulate între ele potrivit unei tradiții care are ceva ancestral (cum ne învață Propp) și ceva specific (a se vedea exemplul tipologiei încercate de Tortel – și mai înainte de Gramsci). Și va miza pe caracterele prefabricate, cu cât mai acceptabile și mai plăcute, cu atât mai cunoscute, în orice caz necontaminate de vreo adâncire psihologică, așa cum sunt personajele poveștilor. Cât despre stil, se va face apel la soluții preconstituite, capabile să procure cititorului bucuria recunoașterii deja știutului. Și va juca pe iterații continue, spre a procura cititorului plăcerea regresivă a întoarcerii la ceva așteptat, și va denatura, reducându-le la clișee, soluțiile, de altfel inventive, ale literaturii precedente. Însă spre a face acest lucru, va trebui să opereze cu o atare energie, să descătușeze o atare fericire, dacă nu inventivă, atunci cel puțin combinatorie, încât să procure plăceri pe care ar fi ipocrizie să le ascunzi: fiindcă el reprezintă intrigă în stare pură; lipsită de prejudecăți și liberă de tensiuni problematice. Ar trebui să recunoaștem că bucuria consolării răspunde unor profunde exigențe dacă nu ale spiritului nostru, cel puțin ale sistemului nostru nervos. De aceea, mulți reprezentanți ai romanului "problematic", primul între toți Balzac, se vor adăpa din plin din arsenalul romanului popular.

Ce-l va distinge pe Balzac de Dumas? Faptul că nici sinuciderea lui Lucien de Rubempré, nici chiar victoria lui Rastignac, la sfârşitul lui *Père Goriot*, nici una, nici alta nu vor fi consolatorii. Un Rastignac triumfător nu ne va lăsa mai multă amărăciune decât un D'Artagnan mort, împăcat la sfârşitul *Viscontelui de Bralonne*.

Firește, va trebui să ne punem de acord asupra a ceea ce înțelegem prin "satisfacere a așteptărilor". Odată cu proliferarea experiențelor literare se schimbă și *topoii*, ceea ce astăzi tradiția narativă ne face să ne dorim ca soluția cea mai plăcută. Astfel că astăzi vom avea roman popular și acolo unde eroul vă apărea previzibil problematic; și nimic nu va apărea mai fericit rezolvabil decât un final abrupt, care să lase personaje și cititori în suspensie, artificiu care odinioară, să ne gândim la Maupassant, constituia o imensă jignire a legilor banale ale intrigii. Popular vorbind, nimic mai romanesc decât moartea lui Jenny Cavilleri, unde nimeni n-ar recunoaște drept *happy end* un "au trăit fericiți și mulțumiți", de-acum fatalmente ironic; oribile morți de cancer scontate vor apărea la fel de suave cu patetica și dreapta moarte a unchiului Tom, detectivi senzual frustrați vor pierde, prin chiar mâna lor ucigașă, iubita necredincioasă tot așa cum ieri ar fi fugit cu ea pe crupa calului. Însă și o vastă felie din romanul popular, și să ne gândim la romanul istoric risorgimental, voia moartea iubitei, sfârşitul plin de pietate al eroului (Fieramosca și Ginevra) ca gir patetic al unui deznodământ potrivit cu rațiunile publice ale inimii (ce vedea plânsul drept moment comercial purificator). În orice caz, o constantă va urma să distingă romanul popular de romanul problematic: și aceasta rezidă în faptul că mereu se va desfășura în primul o luptă a binelui contra răului ce se va rezolva totdeauna sau în orice caz (deznodământul îmbibat de fericire sau de durere) în favoarea binelui, binele rămânând definit în termenii moralității, ai valorilor, ai ideologiei curente. Romanul problematic propune în schimb finaluri ambigui tocmai fiindcă atât fericirea lui Rastignac cât și disperarea Emmei Bovary pun în chestiune în mod exact și puternic noțiunea cucerită de "Bine" (și de "Rău"). Într-un cuvânt, romanul popular năzuiește spre pace, romanul problematic pune cititorul în război cu sine însuși. Aceasta este deosebirea; tot restul poate fi (și adesea este) în comun..

Devine de înțeles importanța pe care împrejurările distribuirii mercantile o exercită asupra structurii intrigii. Romanul foileton impune o tehnică de iterație ritmică, de redundanțe calculate, de apeluri la memoria cititorului, astfel încât el să se regăsească și să regăsească personaje și la distanță de timp, chiar dacă firele unor intrigi diverse se înnoadă între ele. Dar în romanul popular, aceste elemente structurale vor apărea ca decisive tocmai fiindcă la un moment dat în el se concretizează o fuziune perfectă între situația sa distributivă și ideologia sa substanțial paternalistă. Marea epocă a foiletonului e aceea a revoluțiilor burgheze de mijloc de secol al XVIII-lea, cu reformismul lor populist și premarxist, ale căror elemente topice ale Supraomului și ale Societății Secrete (a se vedea texte ale lui Marx, Gramsci și Tortel) le sunt manifestarea și instrumentul cel mai propriu. Însă romanul popular este social-democratic-paternalist, nu numai din punct de vedere tematic, ci și structural, fiindcă el trebuie să deschidă crize (psihologice, sociale, narative) ce pot fi asanate, așa cum arcul modelului aristotelic (peripeție, revelație, catharsis) o cere. Dinamica solicitare-soluție (ori mai exact provocare-pace), unită cu vocația sa populistă, determină romanul popular să fie un repertoriu de denunțuri față de contradicțiile atroce ale societății (să ne gândim la *Misterele Parisului* sau la *Mizerabilii*) dar și să fie în același timp un repertoriu de soluții consolatorii. Nu se poate deschide o criză dacă pe urmă ea nu se rezolvă. Nu se poate solicita oprobiul cititorului pentru o plagă socială, dacă apoi nu intervine un element care să asaneze plaga și să răscumpere, odată cu victimele, pe cititorul neliniștit. Romanul devine atunci în mod necesar o mașină gratificatoare și întrucât gratificarea trebuie să aibă loc înainte ca romanul să se încheie, nu va putea fi desigur încredințată unei libere decizii a cititorului (așa cum romanul problematic, în mod intim "revoluționar", tinde să facă). Soluția trebuie să sosească și să-l surprindă pe cititor ca și cum s-ar afla în afara posibilităților sale de previziune, însă de fapt întocmai cum el o dorea și o aștepta; în acest joc reciproc de a face cu ochiul ceea ce contează e că cititorul nu trebuie să facă nimic pentru a o

realiza şi, în plus, încredinţează orice realizare romanului, maşină de visat gratificări închipuite. În romanul popular, eroul carismatic trebuie să fie deci unul care, de comun acord cu autorul, posedă o putere pe care cititorul n-o are. Iar spre a-şi merita preţul, acesta trebuie să prevadă nu una, ci mai multe soluţii, pe cât posibil în lanţ. Toate acestea contrastează cu o idee "revoluţionară" de literatură fiindcă orice ipoteză revoluţionară nu se opreşte niciodată asupra unor contradicţii periferice, ci tinde imediat să individualizeze inima contradicţiilor şi spre a le rezolva la rădăcină postulează o răsturnare globală a ordinii evenimentelor. Prin urmare, o structură narativă în care soluţiile parţiale ar linişti încet-încet mici crize parţiale (deschise şi imediat închise de o mână autoritară, căreia cititorul îi deleagă dreptatea şi vendeta) încarnează (şi conotează) o ideologie reformistă.

Cultură şi /sau subcultură

Acest fapt nu-i altceva decât repetarea a ceea ce se ştie deja şi anume că arhetipul romanului popular, care este romanul englez din secolul al XVIII-lea, se iveşte tocmai ca produs al unei industrii a culturii ce se adresează unor noi clienţi, unei burghezii orăşeneşti, în mare parte formate din cititoare, care cere romanului să substituie valorile religioase aristocratice şi populare; cere activarea sentimentului în locul credinţei, a imaginaţiei exercitate asupra supranaturalului neexperimental; şi cere integrarea ordinii date, drept garanţie de armonie, trimitere la circumspecţia productivă a contractului social. Dacă chiar un derbedeu precum Tom Jones sau o zvăpăiată ca Moll Flanders reuşesc să găsească integrarea, atunci există o speranţă pe pământ. Societatea burgheză este împărăţia făcutului, iar romanul îi este schimbătorul şi funcţionalul tratat teologic. În următorul secol, romancierul îşi va da seama că făcutul e de nesusţinut; prin urmare, dacă "Coketown era triumful faptelor", cu casele sale negre şi cimitirele sale pline de mizerie, aşa cum vede Dickens, faptele vor fi contemplate de un uimitor raţional, amintind că societatea poate ucide dar poate şi să asaneze, asemeni unui Dumnezeu sever şi drept, dar milos. Iar Oliver Twist îşi va găsi propriile rude, aşa cum le va găsi şi Remy

din *Fără familie*. În sfârşit, romanul democratic paşoptist îşi va pune, cum s-a văzut, problema unei soluţii "politice" a contradicţiilor. Joseph Balsamo va organiza revoluţia franceză, Rodolphe de Gerolstein va căuta să facă ferme model şi reforme ale închisorilor, Garibaldi va pune în scenă patrioţi gata să reprime aroganţa "guvernului preoţilor". Însă, aşa cum s-a reţinut, şi în acel caz va fi vorba tot de iniţiativa unuia sau a mai multor eroi carismatici, a căror intervenţie repune la loc membrele dezlipite ale unei societăţi în criză readucând-o la echilibrul său optim. Faptul că industria romanului ar genera înăuntrul său proprii anticorpi "problematici", că *Eugénie Grandet* iese în acelaşi an cu *Ultimele zile ale lui Pompei* a lui Bulwer Lytton, că *Logodnicii* sunt contemporani cu primele reviste de modă ale lui Emile de Girardin, iar *Cabana unchiului Tom* apare în acelaşi timp cu *Moby Dick*, acest lucru e o altă poveste dialectic legată de prima. Romanul capătă conştiinţă a propriei funcţii supranaturale şi o refuză spre a-şi alege o alta. La început, Balzac e destul de nemilos şi lipsit de prejudecăţi spre a juca aţintind privirea pe formele foiletonului, alţii după el vor renunţa la contactul cu publicul şi iată cum se ajunge la Proust şi la Joyce. Cu toate acestea, aceste două drumuri nu decurg cu totul independent, cel puţin nu atât cât severitatea excesivă a criticii secolului nostru a decretat, separând cele două universuri, reintroducând pe cel al romanului popular în subcultură (deşi premiind apoi drept literatură versiuni făcute în cheie contemporană din universul foiletonistic, acolo unde criticul pierduse termenii de comparaţie).

Narativitatea degradată

În această privinţă ne interesează prin urmare a vedea cum romanul popular "democratic" care, în limitele propriei ideologii paternaliste, articula un coerent raport între mijloace şi scopuri, în deceniile următoare lasă tot mai mult loc unor forme de "narativitate degradată" (unde dacă se înţelege în sens axiologic adjectivul propus s-ar cădea în riscul de a nu putea justifica prea uşor plăcerea pe care ea ne-o procură).

Odată încheiată epoca democratică, vor rămâne în romanul popular locurile clasice şi personajele topice, golite de acea funcţie în felul ei consolatoare ce le investea cu o valoare ideologică calculată. Romanul conservator din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, de la Ponson du Terrail la Carolina Invernizio, şi cel reacţionar din prima parte a secolului al XX-lea (căruia Arsène Lupin, naţionalist şi "profesor de energie", îi este modelul ideal şi de salon) vor folosi arsenalul foiletonului scos din contextul său funcţional: vendete şi recunoaşteri se învârt în gol, fără ca vreun proiect de despăgubire socială – fie chiar populist şi burghez – să le susţină şi să le confere credibilitate după cum ar fi normal. Dacă surrealiştii vor fi înnebuniţi după aventurile lui Fantômas, asta se va întâmpla fiindcă aici vor recunoaşte harul gratuităţii smintite, în care societatea nu se mai recunoaşte ca loc al ordinii minate ce trebuie reconstituit, ci ca locul deschis şi iresponsabil al unei combinaţii de funcţii fără scop.

Că, pe urmă, modelele clasice şi epigonii lor de mai târziu pot să devină la fel de fascinanţi, aceasta se datorează faptului că orice poveste bine articulată, chiar dacă repetă artificii deja cunoscute, şi chiar dacă le foloseşte fără motive credibile, procură totuşi mereu plăcerea narativităţii. Dar e neîndoielnic că parabola foiletonului îl vede apropiindu-se tot mai mult de o formă de narativitate degradată al cărui exemplu frapant este acelaşi perfect artificiu al romanului poliţist, în care ordinea socială e un fundal discret şi un pretext abia de reţinut. Detectivul lui Conan Doyle nu e de fapt un justiţiar individual precum Montecristo. Are poate ceva din Monsieur Teste al lui Valéry, cultivă cu pasiune egocentrică propria abilitate de a reproduce, la nivelul abstractelor sale mecanisme mentale, combinaţia la fel de abstractă a unei poveşti întâmplate mai înainte şi a cărei relatare a investigaţiei (sugerează Todorov) este conştienta reconstrucţie metalingvistică.

Ceea ce face ambiguu discursul nostru este că, probabil, cu cât narativitatea e mai degradată, cu atât mai mult ne atrage cu o fascinaţie căreia ne este imposibil să i ne sustragem, ceea ce face omeneşte legitimă revitalizarea care o vede astăzi drept obiect al interesului nostru între neîncredere şi admiraţie.

Ambiguitate cu atât mai neliniştitoare cu cât discursul lasă în suspensie multe probleme. De ce, spre exemplu, există un decalaj

între foiletonul francez şi englez şi foiletonul italian, astfel încât când eroii de dincolo de Alpi sunt deja naţionalişti şi reacţionari, aici, la noi, apare romanul socialist al lui Paolo Valera în paginile din *Mulţimea*? Până la ce punct e nevoie totuşi de disocieri şi de a stabili scări de valoare ideologică între nedemnii populişti a unui Mastriani şi filantropismul filistin al lui Invernizio care se arată mişcat de mizeriile populare nu cu dezgustul, chiar şi retoric, al reformatorului, ci cu ascunsul dispreţ al damei din San Vincenzo, patetic devotată, dar în substanţă mic burgheză? Şi care este raportul între romanul istoric şi romanul popular? De ce sunt romane istorice *Ivanhoe* şi *Asediul asupra Florenţei*, dar nu sunt *Cei trei muşchetari* şi *După douăzeci de ani*? Răspunsurile există, desigur, însă acest lucru nu neagă faptul că la orice nouă discuţie graniţele devin tot mai fragile; semn că modelele abstracte ale romanului istoric şi ale romanului de consolare sunt exact nişte modele, iar operele individuale apar pe urmă ca efect al unor numeroase contaminări şi fiecare rezolvă problemele într-un mod propriu.

Prin urmare, dacă Corsarul negru plânge, vai de infamul ce surâde. Însă vai de nătărăul ce se mărgineşte să plângă. Trebuie să şi demonteze mecanismul.

AGNIȚIA: ÎNSEMNĂRI PENTRU O TIPOLOGIE A RECUNOAȘTERII

Înțelegem prin *agniție* recunoașterea a două sau mai multe persoane ce poate fi reciprocă ("Tu ești tatăl meu!", "Tu ești fiul meu!") sau monodirecțională ("Tu ești asasinul fiului meu!" sau "Privește-mă! Eu sunt Edmond Dantès!").

Înțelegem prin *revelație* dezlegarea violentă și neașteptată a unui nod al acțiunii, până atunci necunoscut protagonistului: Oedip care află că este asasinul lui Laius înseamnă revelație; însă aflarea faptului că este și fiu al Iocastei îl face protagonist al unei agnitii reciproce.

O formă mixtă între agniție și revelație este *demascarea*, devenită apoi esențială în romanul polițist: Vautrin e demascat în *Père Goriot* drept ocnașul Trompe-la-Mort. Cu toate acestea demascarea poate fi considerată ca o formă particulară de agniție monodirecțională.

Recunoaștere reală și recunoaștere contrafăcută

Reunind toate aceste forme sub categoria de *recunoaștere*, avem totuși recunoașterea *reală* și recunoașterea *contrafăcută*, adică recunoașterea ce implică numai personajul. Remy din *Fără familie* și Oliver Twist recunosc și sunt recunoscuți de către rudele lor la deznodământul acțiunii, iar această revelație îl ia prin surprindere și pe cititor (e vorba de a vedea dacă această surpriză a fost pregătită sub forma unor insinuări și suspiciuni sau dacă ajunge realmente pe neașteptate; dozajul acesta al surprizei depinde de abilitatea naratorului, care trebuie să lase ca recunoașterea să sosească într-un mod nu foarte abrupt și nejustificat, iar pe de altă parte nu trebuie nici să-l dilueze într-un belșug de aluzii pedestre).

Recunoașterea contrafăcută e cea în care personajul cade din nori în fața revelației, însă cititorul știe deja ce se întâmplă. Tipic acestei categorii este dezvăluirea multiplă a lui Montecristo în fața

dușmanilor săi pe care cititorul o așteaptă și o gustă încă de la jumătatea cărții. Recunoașterea reală s-ar putea defini ca recunoaștere *a* intrigii, iar cea contrafăcută ca recunoaștere *în* intrigă.

Recunoașterea reală pare a miza pe un proces de identificare: cititorul, devenit personaj, suferă și se bucură cu acesta și împărtășește cu el surprizele. Recunoașterea contrafăcută pare să mizeze pe un proces de proiecție: cititorul proiectează în personaj, căruia îi știe secretul, propriile frustrări și propriile dorințe de victorie și anticipează lovitura de teatru (în termeni banali, cititorul ar vrea să acționeze cu proprii dușmani, cu propriul său șef, cu femeia care l-a trădat, așa cum acționează Montecristo: "Mă disprețuiai? Ei bine, acum îți spun cine sunt eu cu adevărat!...).

În paralel, plăcerea se întemeiază și pe descoperirea felului cum va reacționa neștiutorul în fața revelației. Element util pentru o bună reușită a unei recunoașteri contrafăcute este *travestirea*: de fapt, travestitul, demascându-se, sporește surpriza personajului implicat, în timp ce în travestire cititorul se bucură de echivocul în care cad neștiutorii.

Între cele două tipuri de recunoaștere (naturală și contrafăcută) se oferă apoi un dublu fel de degenerare, atunci când avem recunoaștere *redundantă* sau *inutilă*.

Fierarul de la mănăstire

Recunoașterea este o monedă ce trebuie cheltuită cu prudență și ar trebui să constituie *clou*-ul unei intrigi respectabile. Cazul lui Montecristo, ce se dezvăluie de câteva ori și, la rândul său, ia act de mai multe ori despre încurcătura căreia i-a fost victimă, constituie un caz rar și magistral de recunoaștere care, deși prisosește și e irosit de mai multe ori, nu se dovedește din această cauză mai puțin satisfăcător. Totuși, de obicei în romanul de consum recunoașterea, considerată drept resort esențial al acțiunii, e prezentă până la exces pierzând orice putere dramatică și cucerind o pură funcție consolatoare, în sensul că oferă cititorului

o marfă cu care el deja s-a obișnuit. Această irosire a mecanismului asumă apoi forme anormale când recunoașterea devine clar inutilă scopurilor dezvoltării intrigii, iar romanul se îndeseşte cu ele într-un pur scop publicitar, numai pentru a fi luat drept roman-foileton ideal ce merită prețul pe care-l are. Un caz eclatant de agniții inutile în rafale îl avem în *Fierarul de la mănăstire* de Ponson du Terrail.

În lista ce urmează agnițiile inutile sunt însemnate cu asterisc si, așa cum se observă, ele reprezintă majoritatea.

* 1. Père Jérome se dezvăluie Jeannei
2. Père Jérome se dezvăluie lui Mazures
* 3. Contesa de Mazures, din povestirea lui Valognes, o recunoaște pe Jeanne ca soră a Aurorei.
* 4. Din portretul conținut în caseta lăsată de mamă, Aurora o recunoaște pe Jeanne ca pe propria soră.
5. Citind manuscrisul mamei, Aurore îl recunoaște pe bătrânul Benjamin drept Fritz.
* 6. Luciene află de la Aurore că Jeanne este sora ei (și că mama lui a ucis-o pe a lor)
* 7. Raoul de la Maurelière recunoaște în Césare pe fiul lui Blaisot si în instigatoarea sa pe contesa de Mazures.
* 8. După ce l-a rănit pe Maurelière în duel, Luciene îi descoperă sub cămașă un medalion cu portretul lui Gretchen.
* 9. Dintr-un medalion găsit în mâinile unui revoluționar Polito, înțelege că Aurore e liberă și e pe drum.
* 10. Bibi recunoaște, în aristocraticele denunțate de către țigancă, pe Jeanne și Aurore, deja denunțate de către Zoe.
* 11. Paule (alias cavalerul de Mazures)o recunoaște pe fiica sa Aurore în aristocrata pe care ar trebui s-o aresteze, prin intermediul medalionului lui Gretchen pe care i-l arată Bibi (după ce l-a luat de la țiganca care l-a luat de la Polito).
* 12. Bibi îi dezvăluie lui Paule că fiica sa a fost arestată în locul Jeannei.
* 13. În fugă, Bibi înțelege că fata salvată de la ghilotină este Aurore.
14. În diligență, Bibi descoperă că însoțitorul său de călătorie este Dagobert.

* 15. Dagobert află de la Bibi că Aurore şi Giovanna sunt la Paris şi că Aurore este în închisoare.

16. Polito recunoaşte în Dagobert pe omul care îi salvase viaţa la Tuileries.

* 17. Dagobert recunoaşte pe ţiganca care într-o zi îi prezisese soarta.

* 18. Medicul lui Dagobert recunoaşte în medicul german ce soseşte fără veste – trimis de către Măştile Roşii – pe bătrânul său maestru. Acesta recunoaşte în el pe fostul elev şi în Polito pe tânărul pe care-l salvase pe drum.

19. După ani de zile, Polito îl recunoaşte pe Bibi într-un necunoscut ce vorbeşte cu el (topos al falsului necunoscut, cf. mai departe).

20. Amândoi recunosc pe ţigancă şi pe Zoe, ajutoarea sa.

* 21. Bénédict îl regăseşte şi îl recunoaşte pe Bibi.

* 22. De ani de zile nebun, Paul îşi revine şi îi recunoaşte pe Bénédict şi pe Bibi.

23. E recunoscut în bătrânul eremit priorul Frère Gérome.

* 24. Cavalerul de Mazures află de la părintele Gerolamo că fiica sa e în viaţă.

* 25. Ţiganca descoperă că majordonul său nu altul decât Bibi.

* 26. Republicanul, prins într-o cursă, recunoaşte într-o frumoasă nemţoaică pe copila ai cărei părinţi îi trimisese la ghilotină (identitatea e dezvăluită cititorului cu două pagini mai înainte).

*27. Condamnată de către ţigani, ţiganca recunoaşte în Luciene, Dagobert, Aurore şi Jeanne pe aceia împotriva cărora uneltise şi pe care-i ruinase[1].

---

[1] Seria de revelaţii de tip teatral se complică apoi cu o serie de revelaţii de tip epistolar, în care apar scrisori ce conţin înlăuntrul lor citarea unei alte scrisori, la care trimite povestirea unui personaj care, în efortul de a reface povestea faptelor îndepărtate, face referire la povestirea unui alt personaj. Spre exemplu, la un moment dat, Aurora găseşte o scrisoare a mamei sale ce trimite la o altă scrisoare ce trebuie deschisă numai la întâi august 1786, iar această nouă scrisoare trimite la o destăinuire ce va trebui făcută de bătrânul servitor Benjamin şi la informaţiile conţinute într-un pachet de manuscrise, care la rândul său reconstruieşte, în baza unor povestiri ce se referă la alte povestiri, o întreagă genealogie ce se dezvăluie în sens contrar, prin bucăţile dezordonate ale unui puzzle ce se va ordona puţin câte puţin.

Aşa cum se observă, totul este o recunoaştere de persoane despre care cititorul ştie deja totul şi care joacă rolul prostului satului, întrucât ele sunt chiar ultimele care află ceea ce cu toţii, personaje şi cititori, au înţeles foarte bine.

Doi proşti ai satului

Putem vorbi de recunoscător ca prost al satului şi atunci când autorul a lăsat deja să cadă multe bănuieli asupra identităţii unui personaj pentru care apare ca neverosimil faptul ca tocmai protagonistul să nu fi înţeles încă nimic.

Cu toate acestea, agniţia de prost al satului are două aspecte şi se împarte în agniţie de *prost real* şi de *prost calomniat*. Avem un prost real atunci când toate elementele de intrigă, date, fapte, confidenţe, semne neechivoce, concură în a face să se declanşeze agniţia şi numai personajul persistă în propria ignoranţă; cu alte cuvinte, intriga a prevăzut atât pentru el, cât şi pentru cititor, elementele necesare spre a dezlega enigma, iar faptul că acesta nu reuşeşte rămâne inexplicabil.

Figura perfectă a prostului satului real, asumată în mod critic de către autor, o avem în romanul poliţist şi e reprezentată de poliţistul oficial ca opus al detectivului (a cărei cunoaştere se realizează în acelaşi timp cu cea a cititorului). Dar există cazuri în care prostul e calomniat, fiindcă evenimentele acţiunii nu-i spun nimic, iar ceea ce-l face conştient pe cititor este tradiţia formală a acţiunilor populare. Adică cititorul ştie că, prin tradiţie narativă, personajul X nu poate să fie decât fiu al unui personaj Y. Însă Y nu poate s-o ştie, fiindcă nu a citit romanele de consum.

Un caz tipic este acela al lui Rodolphe de Gerolstein în *Misterele Parisului*. Din momentul în care Rodolphe a întâlnit-o pe Goualeuse şi abia ce-a aflat că el a pierdut la o vârstă fragedă pe fiica pe care a avut-o de la Sarah Mc Gregor, cititorul ghiceşte identitatea lui Fleur-de Marie. Însă de ce oare Rodolphe ar trebui să creadă că tânăra prostituată găsită din întâmplare în *tapis-franc* ar fi fiica sa?

Pe bună dreptate, el îşi va da seamă abia la sfârşit; dar Sue observă că cititorul deja bănuieşte, iar la sfârşitul primei părţi îi

anticipează soluția: ne aflăm în fața unui caz tipic de supunere a intrigii la condiționările tradiției literare și ale distribuției mercantile. Tradiția literară face astfel încât cititorul să știe deja care este soluția cea mai probabilă. Distribuția săptămânală în foileton, cu acțiunea ce se întinde într-un număr mare de episoade, face astfel încât să nu poată ține prea mult cititorul în suspense, pentru a nu chinui slaba memorare a povestirii. Prin urmare, Sue e obligat să închidă acea partidă spre a putea deschide altele fără să suprasolicite memoria și capacitatea de tensiune a cititorului.

Din perspectivă narativă vorbind, el împlinește o sinucidere jucându-și la mâna a doua cea mai bună carte. Însă sinuciderea a avut deja loc în momentul în care el a ales să se miște în sfera unor soluții narative evidente: romanul popular nu poate fi problematic nici măcar în inventarea intrigii. Așa cum demonstrează Marx și Engels în analiza pe care o fac lui Fleur-de-Marie (cf. studiul asupra lui Eugen Sue) totul e deja scontat, chiar și moartea eroinei, fiindcă narațiunea nu trebuie să meargă contra habitudinilor câștigate și a valorilor dominante (chiar dacă romanul are finalități "democratice").

Toposul falsului necunoscut

Un ultim mecanism ce intră în categoria agniției inutile este *toposul falsului necunoscut*. De multe ori, romanul popular prezintă, în deschiderea unui capitol, un personaj misterios ce-ar trebui să fie necunoscut cititorului: "necunoscutul, în care cititorul nostru va fi recunoscut deja personajul nostru X...". Încă o dată avem o bagatelă narativă, grație căreia naratorul introduce o dată în plus, într-o măsură degradată, plăcerea recunoașterii. Merită totuși observat că dacă, din punctul de vedere al unei stilistici a acțiunii, aceste mijloace degradate constituie tot atâtea umpluturi narative, din punctul de vedere al unei psihologii a consumului și a unei psihologii a consensului, ele funcționează minunat, fiindcă lenea cititorului cere anume să fie măgulită cu propuneri de enigme pe care el le-a rezolvat deja sau ar ști să le rezolve cu ușurință.

Categoria generală a recunoaşterii degradate, redundante, inutile sau false, constituie din acest motiv un artificiu mercantil justificat de către ideologia consolatoare a romanului popular.

Prin urmare, nu va fi de prisos să avansăm bănuiala că unul din motivele succesului lui *Love Story* ar fi dat chiar de fraza sa iniţială: "Ce se poate spune despre o fată moartă la douăzeci şi cinci de ani?".

În termeni de stilistică a intrigii, sosirea maladiei ar trebui să cadă ca o lovitură de teatru care schimbă culoarea emotivă a întregii întâmplări precedente, transformând idila într-o dramă şi făcând problematic tot ceea ce se povestise până atunci.

A aviza însă cititorul, încă de la început, că vor urma întâmplări de dragoste, aparent vesele, ale doi tineri deja marcaţi de un destin tragic, faptul acesta favorizează acceptarea şocului final, îl pune sub semnul necesităţii, îl goleşte de orice putere provocatoare; şi, în plus, îl ajută pe cititor să guste, pagină cu pagină, răsturnarea aşteptată. Sinucidere narativă şi aici, însă din precise exigenţe consolatorii: din tragedie a absurdului cum putea să fie, cartea devine elegie a resemnării. În romanul popular din toate timpurile, realitatea e mereu deja dată: ori se modifică periferic ori se acceptă aşa cum e; nu se răstoarnă definitiv niciodată.

EUGÈNE SUE: SOCIALISM ŞI CONSOLARE

Introducere

Studiul care urmează s-a ivit cu intenţii eseistice, preferând analizei "ştiinţifice" divizate în paragrafe şi sub-paragrafe, tonul de conversaţie. Cu toate acestea, se aliniază discursului o serie de persuasiuni metodologice care introduc cel puţin două noţiuni, cea de sociologie a literaturii şi cea de semiologie a structurilor narative. N-ar fi rău să explicăm aceste principii astfel încât să poată da loc la alte analize şi la o dorită formalizare a prezentei cercetări.

Expresii precum "studiu sociologic al literaturii" sau "sociologie a literaturii" pot justifica operaţii acceptabil discordante. Pe de o parte, se poate vedea în operă un simplu document al unei perioade istorice; pe de alta, se poate înţelege elementul social ca explicaţie a soluţiei estetice; sau chiar ne putem gândi la o dialectică între operă ca fapt estetic şi societate ca factor explicativ, unde socialul determină esteticul, însă studiul structurii unei opere aruncă o nouă lumină asupra situaţiei unei societăţi sau cel puţin asupra unei culturi.

În ce priveşte obiectivele acestei abordări, se pune întrebarea de câtă utilitate se pot dovedi studiile semiologice ce iau în consideraţie acele macrostructuri comunicative care sunt elementele acţiunii? Ştim foarte bine că există un mod de a vedea structurile narative ca elemente neutre ale unei combinatorii absolut formalizate, care nu reuşeşte să justifice ansamblul de semnificaţii pe care istoria şi societatea le vor atribui apoi operei; în acest caz, semnificaţiile atribuite, rezultatele pragmatice ale operei-enunţ, rămân simple variaţii ocazionale ce nu ştirbesc opera în temeiul ei structural sau devin de-a dreptul determinate (ori, mai bine spus, devine determinată vanitatea acestei succesive umpleri de sens în faţa prezenţei, masive şi evazive, la un moment dat, a semnificantului pur.

Pe de altă parte, ştim că orice efort de a defini o formă semnificantă fără a o investi cu un sens e van şi iluzoriu, astfel că orice formalism absolut nu e altceva decât un conţinutism mascat.

A izola nişte structuri formale înseamnă a le recunoaşte ca pertinente faţă de o ipoteză globală ce se anticipează în contul operei; nu există analiză de aspecte semnificante pertinente dacă nu implică deja o interpretare şi, deci, o umplere de sens.

Într-un atare caz, orice analiză structurală a unui text e totdeauna verificare de ipoteze psiho-sociologice şi ideologice, fie el şi latente. Cu atât mai mult merită atunci a avea conştiinţa acestui fenomen spre a reduce la maximum (fără a pretinde a o elimina) această marjă de subiectivitate (sau istoricitate) inevitabilă.

Ar fi numai un mod de a scăpa de această "circularitate" a investigaţiei (de la ipoteza interpretativă la semnificanţi, de la aceştia la ipoteză) şi ar fi de reţinut ca bază pentru a verifica un sistem de funcţii narative elementare ce s-ar realiza într-un mod indubitabil în orice text şi a controla dacă şi cum ele s-ar realiza şi în textul de examinat. Însă spre a face acest lucru trebuie redus mult "pachetul" funcţiilor, până la punctul în care, la limită, Hamlet *s-ar identifica cu* Scufiţa Roşie. *Iar atunci, a spune că toate subiectele sunt unul singur ar constitui un punct de plecare, nu un punct de sosire; ceea ce interesează – după – este cum şi de ce, din moment ce toate poveştile sunt una singură, ar fi diferite şi la diferite nivele de complexitate. Pe de altă parte, şi asumarea ipotezei "universaliilor narativităţii", când se ia ca punct de sosire, ascunde o ipoteză ideologică de plecare.*

Odată spuse toate acestea, spre a pune cercetării semiologice propriile limite epistemologice, e nevoie să fim atenţi să nu comitem eroarea opusă, în care excelează atâtea sociologii ale literaturii în cheia unui marxism "vulgar": a nega adică permanenţele, existenţa unor reguli de gen, presiunea metaistorică a unor structuri ale narativităţii, pentru a pune în contact direct o operă cu structurile economico-sociale ce ar determina-o în sens unic.

E vorba deci de a face să funcţioneze la maximum principiul de circularitate al propriului regim. Şi e vorba de a avea curajul să studiem ca iniţial independente două serii (cea socio-istorică şi cea a structurii textului) chiar dacă va trebui apoi să le punem în corelaţie. Criteriul există şi este acela de a analiza cele două serii folosind instrumente formale omogene. Rezultatul va fi omologia

structurală dintre elemente ale contextului formal al operei (unde prin "formă" se înţelege şi forma pe care o asumă aşa-zisele "conţinuturi", caracterele, ideile exprimate de către personaje, evenimentele în care sunt implicate) şi elemente ale contextului social-istoric.

Ori de câte ori operaţia reuşeşte să devină irelevantă trebuie văzut dacă structurile istorice determină structurile literare sau dacă un anumit mod de a nara (moştenit de la tradiţia de gen) îl obligă pe autor să reacţioneze într-un anumit fel la constrângerile sociale. Problema va fi deci de a pune în lumină omologiile: nexurile cauzale care, deseori, nu există într-un mod atât de clar şi limpede, vor interesa atunci, dacă va fi nevoie, o istoriografie de tip biografic sau psihologic. În orice caz, se va evita scurt-circuitul economicist, de tipul "cutare scrie aşa fiindcă e plătit de un altul": dat fiind faptul că istoria artelor e plină de autori ce nu s-au dovedit legaţi de puterea care-i plătea şi de alţii care au servit cu absolut devotament o clasă care nu i-a plătit niciodată.

Însă atunci raporturile de omologie între structuri textuale şi structuri sociale vor fi ulterior mediate, iar seriile devin cel puţin trei: punându-le laolaltă pe cele două de care am vorbit vom o serie de structuri culturale sau ideologice *la care structurile textuale se raportează în mod direct.*

Numai că nici determinările socio-economice nu asumă totdeauna un singur aspect: nu e necesar să fii plătit de cineva pentru a scrie în acord cu ideologia sa. Poţi să scrii în absolută libertate de spirit dar să fii condiţionat în mod mecanic de un circuit de distribuţie a textului ce este solidar seriei economice fără ca acest lucru să apară în mod transparent. Astfel că modalităţile pieţei (aparent dislocate de raporturi de proprietate mai profunde) generează structuri textuale şi acestea cer, ca "umplere" a lor mai proprie, structuri ideologice. Cercul se închide, dar cu modalităţile psiho-biografice ce nu sunt acelea ale sociologismului vulgar.

În sfârşit, se prospectează o altă serie, seria interpretărilor, uneori discordante încât, în baza unor motivaţii diferite şi a unor diferite nivele de clasă şi de cultură, conferă audienţă mesajului ce le parvine. Aici au loc uimitoare deconectări, texte gândite într-un ardent spirit proletar devin manual de conservatorism şi

viceversa. Şi iată că analiza structurilor narative (ca formă mai înaltă a analizei conţinuturilor) se disociază de analiza rezultatelor interpretative la nivel de grupuri şi epoci istorice.

Aşadar, dacă există o metodă ce ne permite să luăm în consideraţie această dialectică neelementară, ea este tocmai aceea care pune în raport serii nu imediat legate de relaţii de cauză şi efect şi le studiază în planul semiotic pe care-l creează la fiecare nivel. Iar dacă există o operă ce pare să verifice cu precizie de manual aceste paralelisme (sau aceste divergenţe) structurale ea este tocmai opera lui Eugène Sue, iar aceasta şi din cauza unei serii de raţiuni istorice, biografice, de mecanică a distribuţiei romanului popular, de abilitate (ori grosolănie) narativă.

În paginile ce urmează inevitabilele date biografice sunt oferite spre a introduce cititorul în lumea ideologică a lui Sue şi a epocii sale; să fie limpede că într-o investigaţie mai riguroasă ar putea să fie eliminate şi ar trebui ca ele să fie subînţelese printr-o atentă lectură a textului. Adevărata lectura a textului ţinteşte să pună în contact două serii în sine autonome: ideologia autorului şi structurile acţiunii. Ca element explicativ "extern" intervine cu simplu titlu de trimitere (dar e vorba de o altă serie autonomă ce-ar necesita o descriere mai adecvată) noţiunea de condiţii de piaţă ce favorizează în secolul al nouăsprezecelea difuzarea romanului zis "popular".

În lectura structurilor narative am plecat de la presupunerea, comună unor astfel de investigaţii semiologice, că ar exista structuri recurente ale narativităţii: am căutat apoi să vedem cum şi de ce acestea au asumat în opera lui Sue forme de idiosincrazie. Explicaţia acestor variaţii individuale ale schemei "universale" e dată tocmai de recursul la altele omologe (sau făcute să fie astfel): cea ideologică şi cea a structurii distributive a pieţei foiletonului.

Textul ce urmează nu e demonstraţia unei metode: într-un atare caz, aşa cum am spus, ar fi trebuit să avem o natură mai "formalizată". El e un discurs ce asumă forma explorării preliminare, dar care e justificat tocmai de existenţa, în al doilea plan, a persuasiunilor unei metode abia enunţate.

JE SUIS SOCIALISTE

Eugène Sue începe publicarea în episoade a *Misterelor Parisului* la 19 iunie 1842. Abia a trecut un an de când a ieşit din casa unui muncitor, cunoscut întâia oară în acea seară, strigând: "Je suis socialiste!". Ştie că scrie un mare roman popular, însă teza sa e încă generică. Probabil e fascinat de explorarea pe care o face, pe hârtie şi în viaţa zonelor de jos ale capitalei (spre a se documenta mai profund). Însă nu are încă o idee precisă asupra a ceea ce e pe cale să se dezlănţuie. Vorbeşte despre "popor", însă poporul e încă o realitate exterioară pentru scriitorul afirmat, pentru acel dandy profesionist ce a devorat patrimoniul patern irosindu-l pe echipamente fastuoase şi gesturi de estet blestemat.

Atunci când romancierul descrie mansarda lui Morel, familia prelucrătorului de pietre preţioase, cinstit şi fără noroc, cu fiica în primejdie, devenită mamă şi bănuită ucigaşă de copil de către perfidul notar Jacques Ferrand, fetiţa de paisprezece ani moartă de mizerie pe paie, ceilalţi copii prinşi de frig şi de foame, soţia pe patul de moarte, soacra nebună şi decrepită care îi pierde diamantele încredinţate, portăreii pe la uşi spre a-l târî în închisoare -, exact la acest punct se întâmplă ca Sue să măsoare forţa penei sale. Printre sute de scrisori ce-i sosesc, printre nobile doamne ce îi deschid extaziate uşile alcovurilor lor, proletari care salută în el pe apostolul sărmanilor, literaţi de faimă ce sunt onoraţi de prietenia sa, editori ce se mulţumesc cu contracte în alb, jurnalul fourierist *Phalange* ce-l glorifică ca pe cel ce a ştiut denunţa realitatea mizeriei şi a opresiunii, muncitorii, ţăranii, *grisettes* ale Parisului ce se recunosc în paginile sale, unul ce publică un *Dicţionar al argoului modern, opera indispensabilă pentru înţelegerea "Misterelor Parisului" de Eugène Sue, completat de un aperçu fiziologic asupra puşcăriilor Parisului, povestea unei tinere deţinute la Saint-Lazare relatată de ea însăşi, şi două cântece inedite a doi prizonieri celebri din Sainte-Pélagie*, cabinetele de lectură ce închiriază exemplarele ziarului *Journal des Débats* cu zece bani o jumătate de oră, analfabeţii ce citesc episoadele romanului cu ajutorul unor portari eruditi, bolnavi ce

aşteaptă sfârşitul poveştii spre a muri, preşedintele Consiliul în prada accesului de furie atunci când episodul nu apare, jocurile de gâscă inspirate din *Mistere*, trandafirii din Jardin des Plantes botezaţi cu numele de Rigolette şi Fleur-de-Marie, cvadrili şi cântecele inspirate după Goualeuse şi Chourineur, apeluri disperate cum de altfel romanul foiletonistic deja cunoaşte şi va cunoaşte încă ("aduceţi-l înapoi pe Damourette din Algeria! n-o lăsaţi să moară pe Fleur-de-Marie!"), abatele Damourette ce clădeşte un ospiciu pentru orfani împins de paginile romanului, contele de Portalis ce prezidează la instituirea unei colonii agricole pe modelul fermei lui Bouqueval descrise în partea a treia, contese ruse ce se supun unor lungi călătorii spre a avea relicve de la idolul lor – între aceste şi alte delirante manifestări de succes, Eugène Sue atinge culmea visată de orice romancier, realizează de fapt ceea ce Pirandello va putea numai să-şi imagineze: primeşte de la public bani spre a acorda prim-ajutor familiei Morel. Iar muncitorul şomer, pe nume Bazire, îi cere adresa Prinţului de Gerolstein spre a putea recurge la acest înger al sărmanilor şi apărător al nevoiaşilor.

Tot ceea ce se întâmplă după aceea e normal, nu poate să nu se întâmple. Faptul că domnul Szeliga, critic literar la *Allgemeine Literaturzeitung* face asupra personajelor şi situaţiilor cărţii o serie de acrobaţii dialectice într-o corectă cheie hegeliană, ne poate face să râdem, aşa cum pe drept cuvânt îi făcea să râdă pe Marx şi Engels; dar era normal. La fel de adevărat este că, aşa cum se ştie, Engles şi Marx practic scriau *Sfânta familie* folosind *Misterele* ca obiect polemic şi ca fir conducător (îl foloseau adică nu numai ca document ideologic, ci şi ca operă capabilă să ofere personaje "tipice").

E normal ca, mai înainte să se încheie cartea, să înceapă traducerile italiene, engleze, ruse, germane, olandeze, din care numai la New York se vând optzeci de mii de exemplare în câteva luni, ca Paul Féval să se dezlănţuie în imitarea formulei, ca să apară pretutindeni *Misterele Berlinului*, *Misterele Münchenului*, *Misterele Bruxellesului*, ca Balzac să se lase prins de avânt popular pentru a scrie *Les Mystères de Province*, ca Hugo să înceapă să se gândească la *Mizerabilii* săi, ca Sue însuşi să trebuiască să facă o adaptare teatrală a operei oferind delicii

publicului parizian pentru şapte ore continue de patimi spectaculare[2].

E normal fiindcă Sue nu a scris o operă de artă – şi îşi va da seama de aceasta şi cititorul care, deşi fascinat, se va simţi în dificultate să urmărească pagini brute de reflecţii virtuoase, sistole şi diastole al unei maşini de scos lacrimi ce ştie să atingă limitele insuportabilului, în disperata şi explicita voinţă de a realiza efecte irezistibile cu orice preţ, - iar dacă ar fi scris o operă de artă şi-ar fi dat seama istoria şi nu aşa dintr-o lovitură, imediat, la un mod plebiscitar, contemporaneitatea sa: în orice caz a inventat însă o lume şi a populat-o cu personaje sângeroase, vitaliste şi emblematice deopotrivă, false şi exemplare, Dumnezeu ştie cum, o pădure de măşti de neuitat. Putem înţelege ce li s-a întâmplat cititorilor de foileton când noi înşine, chiar şi atunci când sărim câteva zeci de pagini (mai ales în faţa ediţiei integrale – dar e păcat să nu citeşti ediţia integrală, opera funcţionează tocmai în întreaga sa mocirloasă pletorietate), la sfârşit suntem prinşi în joc, ne ruşinăm că cedăm emoţiei dinaintea vendetelor providenţiale ale lui Rodolphe, descoperim în chipul lui Maître d'école, în rânjetul lui Squelette, în suculenta şi desfrânata ipocrizie a lui Jacques Ferrand, în incredibila ticăloşie a familiei Martial, în inocenţa lui Fleur-de-Marie, în noblеţea lui Rodolphe şi a lui Madame d'Harville, în melancolia lui Saint-Remy tatăl, în onestitatea sălbatică a lui Louve, în fidelitatea lui Murph, în ştiinţa consacrată răului a lui Polidori, în senzualitatea lui Cecily – şi aşa mai departe –, nişte arhetipuri care de bine de rău ne aparţin; poate aparţin zonei celei mai slabe şi mai mistificate a sensibilităţii noastre, poate le-am primit de la o educaţie cam patetică care are

---

[2] Pentru acestea şi alte date biografice trimitem la excelenta lucrare a lui Jean-Louis Bory, *Eugène Sue / Le roi du roman populaire*, Hachette, Paris, 1962. Cf. şi, de acelaşi autor, *Prezentarea* la ediţia Pauvert a *Mystères*, Paris, 1963 şi *Introducerea*, cronologia şi note la antologia *Les plus belles pages / Eugèn Sue*, Mercure de France, Paris, 1963. Devorat de o iubire fără rezerve pentru autorul său, Bory se arată credibil în tot ceea ce priveşte viaţa lui Sue şi cadrul istoric în care se inserează, în timp ce apare mai curând apologetic în evaluările critice. În bibliografia lui Bory e reperabilă o amplă bibliografie despre Sue, la care trimitem. În mod ciudat Bory (care acordă o importanţă scăzută criticii lui Marx şi Engels) ignoră criticile lui Poe şi Belinski, de care vom vorbi (de fapt, bibliografia sa e aproape exclusiv franceză).

în Sue pe unul dintre maeştrii săi şi în miile de romane şi filme de consum canalele sale de sugestie, dar sunt ale noastre, nu-i nimic de zis, putem să le refuzăm, să le iluminăm cu reflectoarele raţiunii şi ale ironiei, dar nimeni nu le va scoate din zonele cele mai tainice ale sufletului nostru. Citit azi, Sue serveşte exact ca reactiv, spre a trezi şi a dezvălui primitivul, bovaricul ce zace în noi. Însă nu-i rău că reactivul funcţionează şi face să iasă la suprafaţă aceste poveşti şi aceste nostalgii; mecanismul pateticului trebuie să ne găsească parţial dispuşi pentru ca romanul să poată fi pătruns. Şi trebuie să intrăm înăuntru, nu atât – nu numai, nu neapărat necesar – spre a ceda gustului scoaterii de la naftalină (care, dacă reuşeşte, devine pură distracţie şi fie binevenit), ci spre a lua cartea drept ceea ce valorează acum şi pentru ceea ce poate servi ca. Drept un document important ce clarifică la rădăcină unele elemente ale sensibilităţii sociale din secolul al XIX-lea, pe de o parte, iar pe de altă parte drept cheie ce ne ajută să înţelegem structurile prozei de masă, raporturile dintre condiţiile de piaţă, orientarea politică şi forma narativă.

De la dandism la socialism

1.

Cum ajunge Eugen Sue la *Misterele Parisului*? Nu vom încerca aici o biografie a autorului nostru, trimiţând la texte numeroase şi documentate. Aici e vorba de a urma prin ample traiecte istoria unei vocaţii, o vocaţie populară, mai mult, o vocaţie *populistică*, cu toate conotaţiile pe care de-acum termenul le comportă.

Liniile acestei evoluţii ne sunt oferite de Sue însuşi, atunci când spre sfârşitul vieţii, exilat la Annecy, proiectează să scrie un fel de autobiografie cu exemple scoase din propria sa opera omnia:

"Ideea aceasta îmi venise de mult. Iată de ce: am început să scriu romane marinăreşti fiindcă văzusem marea; în aceste prime romane există un aspect politic şi filosofic (*La Salamandre*, *Atar-Gull* şi *La vigie de Koat-Ven* printre altele) radical contrar

convingerilor mele de după 1844 (*Misterele Parisului*). Ar fi poate curios a vedea prin ce transformări şi întâmplări ale inteligenţei mele, ale studiilor, ideilor, gusturilor, prieteniilor mele (Schoelcher, Considérant, etc.) am ajuns eu, după ce crezusem cu fermitate în ideea religioasă şi absolutistă încarnată în operele lui Bonald, de Maistre, Lamennais (*De l'indifference en matière de religion*), maeştrii mei din acea epocă, prin unica învăţătură a dreptăţii, a adevărului, a binelui, să mărturisesc în mod direct republica, democratică şi socială... Aş încheia cu această ediţie *Les Mystères du Peuple*. S-ar adăuga la aceasta ceea ce am scris pentru teatru, opusculele politice şi socialiste precum şi *L'Histoire de la Marine*, în care am început să cuprind monarhia în persoana lui Louis XIV, cercetând la ministerul afacerilor externe corespondenţa miniştrilor săi dând naştere pentru mine la o completă deziluzie, iar de atunci am început să urăsc monarhia..."[3]

De la legitimism în politică, de la dandism în viaţa privată şi publică, de la satanism în estetică, la profesiune de credinţă socialistă (mai mult, la două concepţii ale socialismului, fiindcă vom vedea că între *Misterele Parisului* şi *Misterele poporului* există o netă mutaţie) până la moartea în exil. Iată istoria intelectuală a lui Sue.

Eugène Sue se naşte în 1804 dintr-o mare familie de medici şi de chirurgi. Un strămoş al său (va aminti aceasta în *Mistere*) a scris în 1797 un memoriu împotriva ghilotinei: tatăl său va fi medic al spitalului Casei Militare a regelui sub Napoleon I şi Joséphine Beauharnais, atunci soţie a Primului Consul, îi e naşă la botez. Eugène începe cariera de medic ca ajutor de chirurg al tatălui, îl urmează în războiul din Spania, dar în 1826 se îmbarcă, în calitate de chirurg de bord, pe navele Majestăţii Sale (ne aflăm în plină restauraţie), luptă sau urmăreşte luptele grecilor împotriva turcilor la Navarine, revine la Paris, începe colaborarea la periodicele de mare tiraj. Ca bun dandy începe să scrie în *Le Monde*. Pe urmă vor veni rapid romanele norocoase ce fac din el o glorie literară, disputat de "damele care contează", rafinat şi *blasé*, aşa cum ne apare într-o scrisoare către prietenul şi admiratorul

---

[3] Citat de A. Parmenie şi C. Bonnier de la Chapell, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P. J. Hertzel, Albin Michel, Paris, 1963 (cf. Bory, E.S., p. 370-371).*

Balzac, unde îi dă unele sfaturi despre cai şi trăsuri, îi vorbeşte cu *nonchalance* de anumite iubiri pe care le cultivă cu detaşare, deplânge stupiditatea şi vacuitatea lumii pariziene în care e constrâns să se expună pe sine, încercând să frapeze cu orice preţ, cheltuind sume imense. Va fi legitimist, fiindcă sub Louis Philippe nu e elegant să fii liberal, şi va ajunge să compună un elogiu colonialismului şi sclavagismului, în timp ce ia în râs capetele încinse ce se închipuie exilate pe motive politice şi care, de fapt, au fugit din cauza datoriilor.

Pe de altă parte, personajele primelor sale cărţi, calchiate după modelul eroului byronian, al frumosului tenebros, bântuie mările ca piraţi, precum Kernok ori ca negustori de negri, precum Brulart; comit vendete sălbatice precum negrul Atar-Gull; omoară animalele altora, precum rafinatul seducător Szaffue, în *La salamandre*. Firește, sunt toţi recompensaţi de viaţă şi se bucură de bătrâneţi senine şi trăiesc în mare cinste. Răul, unit cu Frumuseţea, triumfă. În definitiv triumfă Stilul.

Nu am zice că Stilul ar triumfa sub aspect literar. Celebrate şi slăvite, faptele tânărului Sue ne readuc în minte mai mult aventurile lui Sandokan decât personajele lui Byron. Scriitura e mai degrabă elementară, chiar dacă subiectele exotice îngăduie nomenclaturi înflăcărate. O cercetare statistică asupra recurenţei unor anumite adjective cheie pe care le vom regăsi din belşug şi în *Mistere* (citãm trei, din memorie: "fameuse, blafard, opiniâtre") ne-ar ajuta să înţelegem destinul lui Sue ca autor popular. În orice caz, tocmai din cauza acestor defecte, nu-i lipseşte simţul efectului sigur, capacitatea de a crea personaje ce se ţin minte. Fără îndoială, el dă viaţă unui cosmos, iar dacă la început îl prefigurează în scenarii exotice, în realitate înfruntă materialul prin măştile comediei orăşeneşti şi politice când va scrie *Misterele, Le Juif errant* şi *Les Mystères du Peuple*.

2.

Trecerea la socialism are loc, s-a spus, printr-o rapidă conversiune. La 25 mai 1841, Sue asistă la reprezentaţia dramei *Les deux serruries* a lui Felix Pyat: o piesă a cărui acţiune se

desfăşoară într-o insalubră mansardă. În scenă se află proletariatul, mizerabil şi pur. După spectacol, Sue se arată sceptic faţă de autor, Pyat îl invită să-i strângă mâna. Vor merge la un muncitor model, dintre aceia ce au citit bune cărţi despre problemele sociale, un socialist conştient, un tribun, un protagonist al viitoarelor baricade din '48. Primire curată şi cinstită, faţă de masă nouă, spectacol al unei sărăcii profunde dar respectabile, o gătează aleasă: şi lecţia oaspetelui, ce se risipeşte asupra marilor chestiuni politice şi sociale ale momentului, cu limpezimea de idei a proletariatului conştient de propriile drepturi. Este calea Damascului; Sue iese cucerit de noua cauză.

S-a scris mult asupra repedei sale iluminări. Chiar şi un biograf afectuos precum Bory, dispus să dea crezare mai mult decât nu trebuie socialismului autorului său, nu se poate abţine să nu recunoască, cel puţin la început, o legătură foarte strânsă între dandysm şi socialism. Sue a descoperit un nou mod de a se distinge de proprii săi egali, nu mai vrea să sperie Parisul cu hainele şi cu caii săi, îl va speria predicând Religia Poporului. În propria sa ambianţă, aceasta va suna la fel de provocator şi excentric.

În această cheie probabil scrie *Mathilde* în 1841 ("un socialism vag a colorat anumite episoade ale celei de-a doua părţi a romanului")[4] şi începe *Misterele*. Se delectează parcurgând sordidele ulite ale oraşului, intrând în acele *tapis-francs* în care îşi ambientează începutul romanului, cuib de prostituate şi de tâlhari; încă o dată survine satanistul, atras de oribil, de morbid, de gustul corupt pentru jargonul hoţilor; fără îndoială, romanticul e cel ce reinventează în Fleur-de-Marie un arhetip milenar, acela de "vierge soillée", al fetei violate la trup dar imaculată în spirit, punând astfel în acord drepturile romanescului cu cele ale

---

[4] Bory, ES., p. 240. Despre proiectul "excentric", în modul de a acţiona pe drumul cel nou, a se vedea Sainte Beuve: "Il est douteux qu'un commençant son fameux ouvrage, cet homme d'esprit et d'invention ait prétendu autre chose que de persister plus que jamais dans sa voie pessimiste, et, rassemblant tous ses secrets, à en faire un roman bien épicé, bien salé, à l'usage du beau monde. J'imagine qu'il voulait voir, par une sorte de gageure, jusqu'où, cette fois, il pourrait conduire du premier pas ses belles lectrices et si les grandes dames ne reculeraient pas devant le «tapis/franc»" (cf. Bory, E.S., p. 245/246(.

moralității și obținând un complex patetic care, de la Richardson încoace, se găsește de obicei într-un roman ce se respectă[5]. Se complace în descrierea mizeriilor și a josniciilor fără limite, dar cere scuze pentru aceasta cititorilor; se gândește încă la public ca la un egal al său, scârbit de putoarea din magherniță; nu știe încă de fapt că cititorii, cei adevărați, majoritatea, se vor recunoaște în personajele sale, vor citi opera sa în cheie diferită. Când își va da seama de aceasta va schimba cheia.

Îi devine evidentă legea inexorabilă a comunicării de masă, pentru care codurile cititorilor sunt în mod fatal deformate față de codul autorului. Atunci când autorul îndeplinește la rece o operație comercială se străduiește să elaboreze un mesaj lizibil în lumina mai multor coduri; nu la altceva țintesc benzile desenate, filmul de acțiune, romanul pentru toți. Însă Sue, deja intră într-o criză, atunci când va descoperi ceea ce se întâmplă, va accepta un singur cod, acela al maselor populare. Burghezia tradiționalistă se va revolta împotriva sa prin intermediul vocilor oficiale, dar de fapt ea va reuși să facă pasiune pentru paginile sale. Sue alege limbajul și lumea proletarilor, dar încă place tuturor. Ce s-a întâmplat? Va fi convertit mulțimile ori conversiunea sa va fi fost numai aparentă? Odată ce masele celebrează în Sue pe apostolul problemelor sociale, autorul își dă seama că ceea ce el descria, atras de singularitatea subiectului, devenea document, judecată asupra unei societăți, protest politic, invitație la o schimbare. Probabil, pe măsură ce se documenta, și atenția sa devenea tot mai

---

[5] "Acest motiv al prostituatei regenerată de iubire, declarat de Prévost, pe urmele lui De Foe, în *Manon Lescaut*, de Rousseau din *Confesiuni* (Juliette) și în *Les amuours de Milord Edouard Bomston* la sfârșitul romanului *Nouvelle Héloise* (Lauretta Pisana), de Goethe în balada *Der Gott un die Bajadere* și de Schiller în *Kaballe und Liebe* (Lady Milford, favorita), va deveni la romantici unul dintre aspectele cultului lor pentru frumusețea contaminată: ori de câte ori îl vom regăsi, de la Musset cel din *Rolla* («N'étais pas sa soeur, cette prostituée?») până la crepuscularul nostru Gozzano, acest tip de «puritate în prostituție», Fleur-de-Marie a lui Sue, Mila di Codro a lui D'Annunzio" (Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1948, p. 113). Despre arhetipul Fetișcanei Pură În Ciuda a Toate, în conexiune cu exigențele pieței narative a burgheziei din secolele XVIII-XIX (și cu asceza unui public feminin cumpărător), cf. întreaga carte a lui Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1960 (unde de altfel lipsește o trimitere la Sue).

chirurgicală şi tot mai participativă. Însă ceea ce-l împinge în definitiv este cererea populară. O subliniază repetat şi Bory: "romanul popular (în ce priveşte obiectul său), devenind popular (în ce priveşte succesul său) nu va întârzia să devină popular în ce priveşte ideile şi forma sa"[6].

Acum Sue se îmbracă asemenea unui muncitor şi străbate cu adevărat până la capăt locurile propriei povestiri; face precum Rodolphe, coboară în popor, caută să înţeleagă poporul. Socialismul său devine tot mai participativ, odată ce plânge nefericirile pentru care stârneşte plânsul. Sigur, limita sa e în întregime aici: plânge şi stârneşte plânsul; va propune remedii, însă vom vedea în asta limita sentimentalistă, paternalistă şi utopistă.

Dacă în partea a treia propune reforme sociale (ferma model a lui Bouqueval),în cea de-a cincea structura operei suferă o modificare profundă; acţiunea se întrerupe mai des spre a lăsa loc unor lungi tirade, unor peroraţii moraliste, unor propuneri "revoluţionare" (dar sunt, e limpede, reformiste). Însă îndată ce cartea se apropie de sfârşit (iar sfârşitul se îndepărtează mereu, fiindcă publicul cere ca istoria să dureze cât mai mult posibil) partea pregătitoare se îndeseşte, atinge limitele suportabilului.

Dar cartea aşa este, e luată în bloc. Şi peroraţia face parte din subiect. Iar dacă romanul este cum este şi este, aşa cum Bory spune, o melodramă, peroraţiile îi sunt romanţele. Iată de ce reducţiile operei (iar până acum se citeau numai reducţii) ce suprimă apelurile şi tratatiile, o restituiau înjumătăţită, denaturată, chiar dacă mai curgătoare.

Misterele Parisului se clarifică pentru cititorul epocii ca mister al unor condiţii sociale inegale ce produc, prin mizerie, crima. Să diminuăm mizeria, să ajutăm copiii abandonaţi, să-l reeducăm pe cel ce iese din puşcărie, să nu punem muncitorul harnic în faţa terorii datoriilor, copila virtuoasă în faţa unui *aut aut* la cheremul seducătorului plin de bani, să dăm tuturor posibilitatea mântuirii, ajutor fratern, sprijin creştin; iar societatea va fi mai bună. Ce mesaj nobil! Cum să nu fii de acord cu Sue? Răul e o boală socială. Început ca epică a ticăloşiei, cartea triumfă ca epică

---

[6] Cf. Bory, *ES.*, p. 248.

a Lucrătorului Nefericit şi de Mântuit. Spre a te irita trebuia să fii legat fără speranţă la carul reacţiei la pândă. Iar reacţia la pândă protestează, aşa cum îi este sarcina. *La Mode* din 25 iulie 1943, ruşinându-se de a fi găzduit primele încercări ale mizerabilului corupător de obiceiuri, explodează: "Niciodată luxuria latină n-a generat scene mai licenţioase decât aceea în care Mr. Sue a descris «ispitirea» mulatrei Cecily de către notarul Ferrand... Faublas şi cartea infamă a lui Aretino devin nişte cărţi morale în faţa foiletoanelor jurnalelor conservatoare... Popularitatea lui *Journal de Débat* trebuie augmentată în fiecare zi printre fetele pierdute de la Saint-Lazare..." Iar într-o biserică din Rue du Bac se poate asculta o predică de acest soi: "Vedeţi, o, fraţilor, omul acesta căruia ar fi o crimă să-i pronunţăm chiar şi numai numele: el atacă proprietatea, el scuză uciderea de copii... El maschează comunismul sub forme atrăgătoare; vrea să pătrundă în saloanele voastre, în familiile voastre, forţându-vă să-i citiţi romanele, ideile predicate în cluburi... Dar să se ştie că lectura aceasta constituie un păcat mortal"[7]

E normal. Nu ascultăm chiar şi azi plângeri de acelaşi gen în paginile cotidienelor moderate italiene? Era firesc să se întâmple şi pe vremea lui Eugène Sue. Însă scandalul tradiţionaliştilor nu e niciodată o garanţie suficientă. Pentru Sue nu este. Iar vreun cititor mai isteţ îşi începe critica sa "de stânga". Să începem cu Edgar Allan Poe[8].

Într-una din *Marginaliile* sale, imediat după apariţia în limba engleză a *Misterelor*, el îşi face cunoscute unele obiecţii asupra traducerii, unele puncte de vedere asupra structurii narative, asupra cărora vom avea prilejul să revenim; şi notează în orice caz că "motivele filosofice atribuite lui Sue sunt absurde în cel mai înalt grad. Primul şi de fapt unicul său obiectiv este de a face o carte excitantă şi de aceea vandabilă. Tendinţa (implicită sau directă) de a ameliora societatea etc. e numai o stratagemă foarte

---

[7] Cf. Bory, *E. S.*, p. 285-286.

[8] Edgar Allan Poe, *Marginalia*, Milano, Mondadori, 1949, p. 99 şi urm. Oarecum ciudat, Poe denunţă (dar de bun gust, fără a vorbi de plagiat, ci de coincidenţă) o asemănare între povestea din *Gringalet et Coupe-en Deux* (introdusă ca povestire a unui puşcăriaş în *Mizerabilii*) şi al său *Murders in the Rue Morgue*: un nătărău folosit ca instrument al unei crime.

uzuală la autorii ce speră ca prin ea să adauge un atare ton de demnitate sau de utilitarism paginilor lor încât să îndulcească pilula licențiozității lor.

Într-adevăr, Poe nu critică "de la stânga". Avertizează asupra unei anumite falsități și din instinct i-o atribuie intențiilor. În timp ce Poe scrie acest eseu, iată că Bielinski scrie un altul, în care ceea ce Poe adulmecase e făcut explicit, în termeni ideologic mai coerenți.[9].

După o rapidă panoramică asupra condiției claselor populare în civilizația industrială occidentală, Bielinski deschide ostilitățile: "Eugène Sue a fost omul norocos care a avut întâiul ideea lucrativă de a specula asupra poporului, din punct de vedere literal vorbind... Un burghez onorabil în sensul complet al cuvântului, iar dacă ar fi putut deveni deputat ar fi fost un deputat așa cum scrie la carte. Atunci când, în romanul său, zugrăvește poporul francez, îl consideră cu adevărat burghez, într-un mod foarte simplist: în ochii săi este o plebe înfometată, destinată crimei de către ignoranță și mizerie. El ignoră adevăratele vicii și adevăratele virtuți ale poporului; nu bănuiește nici că poporul ar avea un viitor pe care nu îl are partidul care triumfă azi la putere, fiindcă poporul are credință, entuziasm, forță morală. Eugène Sue compătimește mizeriile poporului: de ce să i se refuze nobila facultate de a compătimi? – cu atât mai mult cu cât permite profituri sigure! Compătimește, însă *cum*? Asta e o altă problemă! El își urează ca poporul să nu se mai găsească în mizerie, să înceteze de a mi fi plebe înfometată, împinsă spre crimă împotriva voinței sale, spre a deveni o plebe sătulă, prezentabilă care să se comporte așa cum se cuvine, în timp ce burghezul și actualii făcători de legi vor rămâne stăpânii Franței, o castă de speculatori foarte cultivați. În romanul său, Sue demonstrează că legile franceze protejează fără să vrea desfrâul și crima și trebuie spus că o face într-un mod precis și cu convingere. Însă ceea ce nu bănuiește este că răul nu rezidă în anumite legi, ci în întregul sistem al legislației franceze, în toată organizarea societății".

---

[9] V. Bielinski, *Textes philosophiques choisis*, Mosca, 1951; recenzie la Sue, p. 394 și urm.

uzuală la autorii ce speră ca prin ea să adauge un atare ton de demnitate sau de utilitarism paginilor lor încât să îndulcească pilula licențiozității lor.

Într-adevăr, Poe nu critică "de la stânga". Avertizează asupra unei anumite falsități și din instinct i-o atribuie intențiilor. În timp ce Poe scrie acest eseu, iată că Bielinski scrie un altul, în care ceea ce Poe adulmecase e făcut explicit, în termeni ideologic mai coerenți.[9].

După o rapidă panoramică asupra condiției claselor populare în civilizația industrială occidentală, Bielinski deschide ostilitățile: "Eugène Sue a fost omul norocos care a avut întâiul ideea lucrativă de a specula asupra poporului, din punct de vedere literal vorbind... Un burghez onorabil în sensul complet al cuvântului, iar dacă ar fi putut deveni deputat ar fi fost un deputat așa cum scrie la carte. Atunci când, în romanul său, zugrăvește poporul francez, îl consideră cu adevărat burghez, într-un mod foarte simplist: în ochii săi este o plebe înfometată, destinată crimei de către ignoranță și mizerie. El ignoră adevăratele vicii și adevăratele virtuți ale poporului; nu bănuiește nici că poporul ar avea un viitor pe care nu îl are partidul care triumfă azi la putere, fiindcă poporul are credință, entuziasm, forță morală. Eugène Sue compătimește mizeriile poporului: de ce să i se refuze nobila facultate de a compătimi? – cu atât mai mult cu cât permite profituri sigure! Compătimește, însă *cum*? Asta e o altă problemă! El își urează ca poporul să nu se mai găsească în mizerie, să înceteze de a mi fi plebe înfometată, împinsă spre crimă împotriva voinței sale, spre a deveni o plebe sătulă, prezentabilă care să se comporte așa cum se cuvine, în timp ce burghezul și actualii făcători de legi vor rămâne stăpânii Franței, o castă de speculatori foarte cultivați. În romanul său, Sue demonstrează că legile franceze protejează fără să vrea desfrâul și crima și trebuie spus că o face într-un mod precis și cu convingere. Însă ceea ce nu bănuiește este că răul nu rezidă în anumite legi, ci în întregul sistem al legislației franceze, în toată organizarea societății".

---

[9] V. Bielinski, *Textes philosophiques choisis*, Mosca, 1951; recenzie la Sue, p. 394 și urm.

Astfel, Sue este înfierat nu ca un social-democrat ingenuu, ci ca reacționar perfid și înrăit, legitimist și demaîstrian cum nu se poate spune, cel puțin așa cum apărea în tinerețe, atunci când scria elogiul colonialismului sclavagist.

Era exactă critica lui Marx și Engels? Era exactă atât cât îngăduie cartea ca *obiect analizabil*. Vom vedea aceasta mai bine în cea de-a doua parte a acestui studiu. Rămâne de văzut dacă critica face dreptate lui Sue ca om și efectelor sociale pe care cartea le-a avut.

Despre acest al doilea argument e foarte dificil să dăm o judecată definitivă. Opiniei celei mai rezonabile, că adică o carte care ar predica împăcarea socială prin bunăvoință nu poate decât să răspândească ideile pe care le predică (și întru nimic nu place burgheziei, ca și proletariatului mișcat de atâta atenție), i s-ar putea opune interpretarea lui Jean-Louis Bory: *Misterele* au avut o importanță socială, au revelat celui ce nu o cunoștea condiția claselor umile, au dat conștiință socială la mii de nefericiți: "Sue e inegalabil, are o responsabilitate certă în revoluția din februarie 1848. Februarie 1848 este irezistibilul desfrâu, prin Parisul *Misterelor*, al eroilor lui Sue, *classes laborieuses et classes dangereuses mêlées*"[11].

Și atât cât în mișcări s-au revărsat nu doar instanțe de clasă precise, ci și o suferință populară generică, teza e acceptabilă. "Victoria celei de-a doua republici e aceea a *Misterelor*". E suficient să ne înțelegem în legătură cu ceea ce reprezintă cea de-a doua republică, suficient asupra a ce vrea să fie cel ce scria periodicul fourierist *La Democratie pacifique* din 1 aprilie 1943 (prin gura lui Considérant, un învățător și prieten al lui Sue): "Antagonismul claselor nu e ireductibil; și în fond interesele lor sunt comune și pot fi armonizate prin asociere... Între democrația «imobilistă» a conservatorilor celor mai orbi și democrația «retrogradă» a revoluționarilor, există o democrație progresivă, pașnică și organizatoare, ce reprezintă drepturile și interesele tuturor"[12].

---

[11] Bory, *Prezentare la Mistere*, ed. Pauvert.

[12] *La Democratie pacifique*, 1-4-1843 (articol de Victor Considérant). Cf. Bory, *E.S.*, p. 295.

Însă problema e poate mai subtilă. Înseamnă că încă o dată se întâmpla *Misterelor* ceea ce se întâmplă într-un circuit de masă: ele erau citite în chei diferite. Dacă pentru unii reprezentau un mesaj generic de fraternitate, dacă pentru burghezii isteți se prezentau ca un protest ce nu atingea baza lucrurilor, nu putem exclude că pentru alții, pentru cei mai mulți, constituiau primul strigăt de revoltă ce era formulat într-un mod accesibil și urgent. Faptul că revolta era ambiguă și mistificată, nu contează, sunt subtilități de filosof; pentru unii a rămas numai un strigăt, degetul lui Sue ce indica scandalul mizeriei. Ideile, chiar și greșite, o dată răspândite, mărșăluiesc singure. Nu se știe niciodată cu exactitate unde vor ajunge.

3.

Cea de-a doua problemă privește persoana Eugène Sue. Pe cât ne îngăduie *Misterele* și anii din jurul lui 1843, nu există îndoială, dandy se descoperea socialist, însă de fapt devenea doar un umanitarist languros și conciliator.

Dar în 1845 apare *Le Juif errant* și aici răsturnarea e deja sensibilă. Dacă în *Mistere* reforma propusă putea fi mediată de abați și preoți (Rodolphe încredințează unui preot administrarea băncii săracilor), iar revendicarea socială se canaliza pe cărările unui creștinism oficial, reprezentat de cler, povestea evreului rătăcitor își fixează în schimb ca prim obiectiv polemic iezuiții și puterea vremelnică a Bisericii. Rămâne desigur apelul la un creștinism al originilor (cel pentru care Cristos era primul socialist), apare figura preotului eroic și virtuos, însă, pe scurt, *Le Juif errant* e o cărticică anticlericală violentă, unde Bisericii i se opune un fourierism laic fără compromisuri, unde declarațiile muncitorești alternează cu luări de poziție republicane și anticolonialiste. *Juif* e și o carte mistică (la fel de patetică) dar religiozitatea sa e una laică, o mistică a umanității, potrivit celei mai bune tradiții a socialismului utopic; ierarhia catolică nu joacă aici rolul mediator pe care-l avea în *Mistere*, ci e identificată ca dușman ce se află la dreapta; care a stat mereu la dreapta, din cele mai vechi timpuri. În același timp, Sue se angajează cu toate

puterile în viața politică, în timp ce lumea conservatoare și moderată îl scufundă în insulte. Opera sa dezlănțuie valuri de iezuitofobie, în falansterii fourieriste se strigă de bucurie, Ideea și-a întâlnit Cartea sa. Sue e tot mai faimos (*Le Juif* apare în anul în care sunt publicate *Cei trei mușchetari*, *Splendorile și mizeriile curtezanilor*, *Contele de Monte-Cristo*, însă mulțimile iau act doar de Sue) și, în timp ce începe să scrie alte opere (în 1847 începe lucrul la seria *Les septs péchés capitaux*) în timp ce se realizează reforme sociale inspirate din *Mistere* (colonii agricole pentru deținuți, reorganizarea de la Muntele Milei, izolarea în celulele din închisori, patronate de caritate pentru ex-pușcăriași), izbucnesc mișcările pașoptiste. În agitația de reforme republicane ce le urmează (și aici, *Misterele* prevăzuseră și susținuseră multe lucruri, precum abolirea pedepsei cu moartea), Sue aderă la partidul republican socialist. Se prezentă la alegeri, însă sufragiul universal francez favorizează țara și provincia, înspăimântată de revendicările maselor muncitoare pariziene; învinș republicanii moderați. Sue polemizează împotriva acestora și susține "la république rouge"; refuză adjectivul "rouge" ca periculos, dar se bate pentru a nu pierde roadele revoluției din februarie. Legat de falansterieni, nu refuză contacte cu Cabet, deși critică comunismul bunurilor. În decembrie, Louis Napoleon devine președinte al republicii. Sue și ai săi întrevăd pericolul și înșelăciunea, complotează contra lui Bonaparte, intuiesc că revoluția de-acum e trădată.

În această atmosferă, Sue își începe noua sa operă. Nu o va sfârși decât în 1856, puțin înainte de a muri, în mijlocul a mii de greutăți și cenzuri. Se intitulează *Les Mystères du Peuple* și e saga mai puțin cunoscută, dar mai ciudată a autorului nostru. "Povestea unei familii de proletari prin veacuri", spune subtitlul: și de fapt e spusă aici povestea unei familii franceze – a se reține bine, a lui Galli – din perioada romană, din Galia druidă, până în zilele lui 1848. Din tată în fiu, cei din familia Lebrenn sunt proletari, cei din familia Plouermel devin încet încet feudali, legitimiști, capitaliști. Se configurează aici o teorie clasic-rasistă, prin care istoria Franței e văzută ca opoziție continuă între un proletariat autohton și o clasă de stăpâni de origine străină. Sue descoperă lupta de clasă, dar nu poate s-o vadă decât sub aspect maniheist, între mitic și

biologic. Acţiunea fantastică se amestecă pe pagini întregi cu legături istorice şi de reflecţie filosofică şi politică, cartea e absolut ilizibilă, densă, obositoare, plină de indignare şi de revoltă[13]. Însă e neîndoielnic că scriind această operă, în timp ce o scrie, Sue descoperă existenţa claselor şi necesitatea luptei de clasă. Acum nu se mai gândeşte la concilieri edenice, proletarii săi nu spun "Ah, dacă bogaţii ar şti". Ştiu că bogaţii ştiu şi de aceea sunt şi vor să rămână bogaţi. Prin urmare, pun mâna pe arme şi coboară în piaţă. Opera se încheie cu zilele din februarie 1848 şi un strigăt de indignată acuzaţie împotriva lui Bonaparte. Sue a descoperit în sfârşit că "nu e posibil să fim buni". Iar realitatea nu mai face nimic pentru a-l contrazice.

În 1849, după noile alegeri, "montainarzii" dezlănţuie o tentativă de insurecţie; represiunea e imediată, mulţi prieteni ai lui Sue sunt exilaţi sau condamnaţi la deportare. În 1850, alegerile sunt substituite, iar Sue câştigă de data aceasta. Anticristul, autorul cărţilor ce împing mulţimile la dezordine, se află în Parlament. Însă vremurile sunt coapte pentru o lovitură de stat, iar Napoleon se pregăteşte să sufoce republica. În 1851, Riancey, care taxează cu cinci cenţi orice ziar care ar continua să publice vreun apendice al romanului, avansează ipoteza că opera lui Sue ar avea cu adevărat ceva de spus în ţelurile revoluţionare. Este un mod elegant de a ucide foiletonul, acest difuzor de germeni sociali (şi

---

[13] Este demn de notat faptul că interpretarea rasială a diviziunilor pe clase i-a parvenit lui Sue din diferite izvoare de prestigiu. La nota 1 a primului capitol din primul episod al operei, Sue citează pe Augustin Thierry, *Récits des temps mérevingiens*, în care revine de mai multe ori mărturia lui Gregoir de Tours, pe care Sue o va utiliza în continuare; iar pe de altă parte Thierry îşi dezvoltase doctrina sa a originilor rasiale ale contrastelor sociale în *Histoire de la conqęte de l'Angleterre*. Sue citează şi pe Loyseau (*Tratatul însărcinărilor nobilimii*, din 1701), pe contele de Boulainvilliers (*Istoria vechiului regim al Franţei*), pe abatele Sieyęs (*Ce este al treilea stat?*) şi în fine pe Guizot (*Du gouvernement représentatif et de l'état actuel de la France*). La Guizot apare foarte explicită dicotomia Franci-Gali, Domni-Coloni, Nobili-Plebei. (Sue nu citează, dar poate cunoştea, *Essais sur l'histoire de France* unde apare aceeaşi temă). Dacă ar mai fi încă nevoie a sublinia natura eclectică şi ingenuă a socialismului lui Sue ar fi de ajuns a se reţine cum osatura teoriei sale clasiciste e luată şi împrumutată de la teoreticieni ai dreptei sau ai conservatorismului liberal.

nu e vorba numai de Sue, ci şi de Dumas şi de alţii)[14]. *Mysţeres du Peuple* apar cu greutate, aerul devine irespirabil. Sue predică de-acum pe faţă insurecţia, dar e târziu. La 2 decembrie din acelaşi an are loc lovitura de stat. Moare republica, se naşte din nou Imperiul. Sue e arestat împreună cu alţi deputaţi din partidul său. Riscă deportarea apoi, cu ajutorul unor prieteni influenţi, în ciuda faptului că Napoleon îl urăşte din adâncul inimii, reuşeşte să obţină permisiunea de a ajunge la frontieră.

Încep anii exilului în Savoia, la Anency, cu multe tărăgăneli, tentative de a fi primit în alte ţări, o disperată iubire senilă, reuniuni de exilaţi în Piemontele liberal, prietenia cu Giobetti şi Mazzini (acesta din urmă va publica *Les Mysţeres du Peuple* în Elveţia), atacurile sălbatice ale clerului savoiard şi ale păturii conservatoare care vede cu ochi răi prezenţa Corupătorului. Alianţa între Piemonte şi Napoleon III îl va pune în serioase dificultăţi pe exilat. *Mysţeres* sunt încheiate în 1856, odată scrisă ultima literă, Sue pare a-şi lua dintr-odată o piatră de pe inimă.

Totuşi între timp dandy-ul a devenit om de idei ferme şi decise. N-a dat înapoi nici un pas, l-a înspăimântat pe uzurpator şi ca exilat. Moare în 1857, iar înmormântarea sa riscă să se transforme într-un plebiscit democratic. Cavour trimite o serie de telegrame îngrijorătoare spre a se asigura că ordinea e menţinută la Annecy. Cadavrul acela e un act de stat, un simbol; socialiştii şi republicanii proscrişi converg din toate părţile.

Funeraliile lui Sue răspund în fond insinuării lui Bielinski: cel puţin la sfârşitul carierei, Sue nu a speculat ca socialist umanitar şi utopist, reflectând în viaţă şi în operă limitele şi contradicţiile unei ideologii confuze şi predilect sentimentale.

Cu el moare foiletonul clasic: apar în acei ani noi aştri precum Ponson du Terrail, însă încep să fie bătute alte drumuri, era apostolilor s-a sfârşit. Baronul Hausmann deja demolase Parisul cu

---

[14] Asupra acestui episod de cenzură indirectă există un distractiv pamflet, pus de Alexandre Dumas-tatăl ca prim capitol la *Contesa de Charny* (urmat de *Angel Piton*, urmat de *Colierul reginei*, urmat de *Joseph Balsamo*). Dumas se lansează împotriva legii Riancey, atribuind-o terorii Camerei pentru sosirea lui Sue ca deputat şi ironizează asupra faptului că în acele timpuri tradiţionaliştii atribuiau romanului popular toate crimele istoriei, de la asasinarea lui Henri IV până la cea a Ducelui d'Enghien.

un an mai înainte. A luat scenariul pentru mistere viitoare şi mai ales a împiedicat ca pe noile drumuri largi şi pline de roade să se poată face baricade de acest fel.

Odată mort Sue, mort Parisul lui Sue, rămâne cartea. Capabilă încă să ne dea nu puţine senzaţii: ajunge ca, acolo unde participarea devine imposibilă, să intervină gustul nostalgiei pentru anticariatul "negru", gustul critic pentru un document caracteristic al epocii romantice – mult mai afin decât se poate crede manifestărilor majore, fie că ele se numesc Sand sau Balzac, Hugo sau Poe, Cooper sau Scott.

Şi rămâne un model de studiat: dacă problematica unei proze de masă are un sens – şi dacă problemele cotidiene se regăsesc în fenomenele de piaţă literară ale secolului al XVIII-lea şi al XIX-lea – *Misterele Parisului* constituie un teren ideal pentru o investigaţie care ar vrea să identifice cum se conectează şi se influenţează reciproc o industrie culturală, o ideologie a consolării şi o tehnică narativă a romanului de consum.

STRUCTURA CONSOLĂRII

1.

Problemă de rezolvat pentru construcţia unei opere narative de larg consum, destinate să trezească interesul maselor populare şi curiozitatea claselor avute: să se dea o realitate cotidiană existentă şi totuşi insuficient luată în consideraţie, în care să se repereze elementele unei tensiuni nesoluţionate (Paris şi mizeriile sale); să se dea un element solubil, în contrast cu realitatea de plecare, care să pună o soluţie imediată şi consolatorie contradicţiilor iniţiale. Dacă realitatea de plecare este *efectivă* şi nu există în ea condiţiile de reabsorbţie a contrastelor, elementul solubil va trebui să fie *fantastic*. Întrucât fantastic, va fi imediat imaginabil, dat în plecare ca deja realizat, şi va putea acţiona dintr-odată prin mediaţiile limitative ale evenimentelor concrete.

Acest element va fi Rodolphe de Gerolstein. El posedă toate rechizitele de basm: este un prinţ (şi suveran, chiar dacă Marx şi Engels luau în zeflemea pe acest mic Serenissim german tratat de către Sue ca rege; însă se ştie, *nemo profeta in patria*), a organizat propriul regat potrivit unor precepte de prudenţă şi bunătate[15]. Este foarte bogat. E rănit de o remuşcare incurabilă şi de o nostalgie mortală (iubirea nefericită pentru aventuriera Sarah Mac Grégor, naşterea şi presupusa moarte a copilei, faptul că ar fi scos arma împotriva tatălui). Dotat cu un suflet bun, posedă totuşi conotaţiile eroului romantic făcut să fie iubit de către Sue însuşi în cărţile anterioare; adept al vendetei, nu fuge de soluţiile violente, se complace în desfătări, fie cu scopuri de justiţie, fie să-l facă să moară de invidie pe Jacques Ferrand). Întrucât e propus ca soluţie imediată pentru relele societăţii, nu poate să urmeze legile atât de închistate ale acesteia; i le va inventa prin urmare pe ale sale

---

[15] "Ces braves gens jouissaient d'un bonheur si profond, ils étaient si complètement satisfaits de leur condition, que la sollicitude éclairée di grand/duc avait un peu à faire pour les préserver de la manie des innovations constitutionelles" *II parte, cap. XII).

proprii. Judecător şi justiţiar, binefăcător şi reformator dincolo de legi, Rodolphe e un Supraom. Poate primul în istoria romanului de consum (provenind direct din eroul satanic romantic), model pentru Monte-Cristo, contemporan cu Vautrin (ce se iveşte mai înainte dar se dezvoltă pe deplin chiar în acei ani) şi, în orice caz, predecesor al modelului nietzschean. O remarcase deja Gramsci cu multă intuiţie şi ironie: Supraomul se naşte în forjele romanului de consum şi numai după aceea ajunge în filosofie[16].

Supraomul e resortul necesar pentru o bună funcţionare a unui mecanism consolator; face imediat evidente deznodămintele dramei, consolează imediat şi consolează bine[17].

Pe acest supraom se încrustează pe urmă alte tipuri, aşa cum notează Bory: Rodolphe este un Dumnezeu Tatăl (adulatorii săi nu obosesc să i-o tot repete) ce se travesteşte în muncitor, devine om şi intră în lume. Dumnezeu devine Muncitor. Marx şi Engels nu apreciaseră prea mult problema unui Supraom funcţionabil şi, deci, îi reproşau lui Rodolphe, înţeles ca model uman, că nu acţiona împins de motive dezinteresate şi caritabile, ci de un gust al vendetei şi al hoţiei. Exact: Rodolphe este un Dumnezeu crud şi vindicativ, e un Hristos cu sufletul unui Jahve înrăit.

Spre a rezolva de o manieră fantastică dramele reale ale Parisului sărac şi subteran, Rodolphe va trebui: 1) să îl convertească pe Chourineur; 2) să o pedepsească pe Chouette şi pe Maître d'école; 3) s-o manipuleze pe Fleur-de-Marie; 4) s-o

---

[16] "Se poate afirma oricum că prea pretinsa «supraumanitate» nietzscheană are ca origine şi model doctrinal nu numai pe Zarathustra, ci şi *Contele de Monte-Cristo* al lui Dumas", notează Gramsci. El nu ţinea seama neapărat de faptul că Rodolphe precedă, ca model, pe Monte-Cristo, care este din 1844 (ca şi *Cei trei muşchetari*, în care apare alt supraom, Athos, în timp ce al treilea teoretizat de Gramsci, *Joseph Balsamo*, apare în 1849); însă ia în calcul (şi o analizează în mai multe rânduri) opera lui Sue: "Poate supraomul popular dumasian se cuvine să fie considerat tocmai ca o reacţie democratică la concepţia de origine feudală a rasismului, de legat de exaltarea «galicismului» făcută în romanele lui Eugène Sue". Cf. *Letteratura e vita nazionale*, III, «Letteratura popolare».

[17] "Romanul de apendice substituie (şi favorizează în acelaşi timp) modul de a fabula al omului din popor, este o adevărată visare cu ochii deschişi...În acest caz se poate spune că în popor fabularea e dependentă de «complexul de inferioritate» (socială) ce determină lungi băsmuiri despre ideea de vendetă, de pedeapsă a vinovaţilor de relele îndurate" etc. (Gramsci, *cit.*, p. 108).

consoleze pe Madame d'Harville dând un sens vieții sale; 5) să-i salveze pe cei din familia Morel de disperare; 6) să distrugă solida putere a lui Jacques Ferrand și să restituie tot ce a luat de la cei slabi și neapărați; 7) să regăsească fiica pierdută, scăpând de piedicele lui Sarah Mac Grégor. Urmează apoi diferite alte sarcini minore, dar legate de cele principale, precum pedepsirea răufăcătorilor de plan secund, ca Polidori, familia Martial sau tânărul Saint-Remy; mântuirea semi-răilor precum Louve și bunul Martial; salvarea unor buni precum Germain, tânăra Fermont și așa mai departe.

2.

Elementul real (Parisul și mizeriile sale) și elementul fantastic (soluțiile lui Rodolphe) vor trebui să-l surprindă pe cititor rând pe rând, pas cu pas, atrăgându-i atenția și exasperându-i sensibilitatea. Intriga va trebui deci să organizeze cote foarte înalte de *informare*, adică de surpriză.

Întrucât cititorul ar putea să se recunoască fie în condițiile de plecare (în personaje și în situații mai înainte de soluție), fie în condițiile de sosire (în personaje și în situații după soluție) elementele care le caracterizează vor trebui să fie reiterate până când identificarea ar deveni posibilă. Subiectul va trebui deci să distribuie vaste benzi de *redundanță* și, deci, să insiste asupra insolitului astfel încât să și-l facă familiar.

Nevoia de informare pretinde să existe lovituri de teatru; nevoia de redundanță impune ca loviturile de teatru să fie repetate la intervale regulate. În acest sens, *Misterele* nu se înrudesc cu acele opere narative pe care le-am defini cu *curbă constantă* (diversele elemente se îngrămădesc până la a provoca un maximum de tensiune pe care rezolvarea va interveni ca să le fărâmițeze), ci celor pe care le-am denumi cu structură *sinusoidală*: tensiune, deznodământ, nouă tensiune, nou deznodământ și așa mai departe.

Misterele abundă de mici drame începute, parțial rezolvate, abandonate spre a urma deviații de la arcul narativ major, ca și când povestea ar fi un mare copac al cărui trunchi e reprezentat de

căutarea, de către Rodolphe, a fiicei pierdute, iar diversele ramuri – de către povestea lui Chourineur, cea a lui Saint-Rémy, cele trei Clémence, bătrânul tată şi mama vitregă, întâmplarea lui Germain şi Rigolette, vicisitudinile Morelilor. Acum a sosit momentul să ne întrebăm dacă această structură sinusoidală răspunde unui program narativ explicit sau depinde de circumstanţe exterioare. Urmărind declaraţiile de poetică ale tânărului Sue ar părea că structura ar fi intenţională: el enunţă deja în legătură cu aventurile sale marinăreşti (de la *Kernok* la *Atar-Gull* şi la *La Salamandre*) o teorie a romanului în episoade. "În loc de a urmări această severă unitate de interese distribuită pe un număr dorit de personaje care, plecând de la începutul cărţii, trebuie, de bine sau de rău, să ajungă la sfârşit pentru a contribui fiecare cu propria sa parte la deznodământ", e mai bine să nu se formeze nişte blocuri în jurul "personajelor care, neservind drept cortegiu obligat la abstracţiunea morală ce constituie pivotul cărţii, vor putea fi abandonate pe drum, potrivit oportunităţii şi logicii evenimentelor"[18]. De aici, libertatea în deplasarea atenţiei, şi a liniei principale, de la un personaj la altul. Bory numeşte acest tip de roman (ce multiplică locuri, timpuri şi acţiuni) *centrifug* şi îl vede ca exemplu al romanului de consum, constrâns de însăşi distribuţia sa, dislocată în timp, să fie nevoit să întreţină atenţia cititorului săptămână de săptămână sau zi de zi. Însă nu e vorba numai de o firească adaptare a structurii romaneşti la condiţiile proprii unui gen (care totuşi îşi primeşte propriile determinări de la un anume tip de distribuţie). Determinările pieţei intervin mai profund. Aşa cum observă şi Bory, "succesul lungeşte". Germinarea unor episoade succesive e cerută de pretenţiile publicului ce nu vrea să-şi piardă personajele. Se stabileşte o dialectică între cererea pieţei şi structura intrigii, astfel încât, la un moment dat, sunt jignite chiar şi exigenţele fundamentale ale tramei ce-ar trebui să fie sacre pentru orice roman de consum.

Faptul că trama ar fi ca o curbă continuă ori ca o structură sinusoidală nu înseamnă că sunt alterate condiţiile esenţiale ale unei povestiri pe care le-a înşirat Aristotel în *Poetica*: început, tensiune, *climax*, deznodământ şi *catharsis*. În cel mai bun caz,

---

[18] E. Sue, prefaţă la *Atar-Gull* (cf. Bory, *E. S.*, p. 102)

structura sinusoidală se constituie din aglomerarea mai multor acțiuni, iar problema fusese discutată deja de teoreticienii din secolul al doisprezecelea și al treisprezecelea, primii maeștri ai criticii structurale franceze[19]. Nevoia psihologică, resimțită de către cititor, de dialectica tensiune-deznodământ se prezintă astfel încât, în cel mai prost roman de consum, se ajunge la producerea unor false tensiuni și false deznodăminte. Spre exemplu, în *Meșterul de la mănăstire* a lui Ponson du Terrail, se adună câteva zeci de agniții false, în sensul că se acumulează expectative spre a revela cititorului niște fapte pe care el le cunoaște deja din capitolele precedente și care sunt necunoscute unui anumit personaj. În schimb, în *Mistere* se întâmplă ceva mai mult și de o absolută surpriză.

Rodolphe, care își plânge fiica pierdută, o întâlnește pe prostituata Fleur-de-Marie și o salvează din ghearele lui Chouette. O readuce pe drumul binelui, o internează în ferma model a lui Bouqueval. La acest punct s-a creat în cititor o expectativă subterană: dar dacă Fleur-de-Marie o fi fiica lui Rodolphe? Un material grozav pe care să înșiri pagini și pagini, un material pe care chiar Sue îl gândise ca firul conducător al cărții sale. Ei bine, la capitolul XV al celei de-a doua părți, abia al cincilea al întregii cărți, Sue se decide și ne avertizează: "iar acum să lăsăm de-o parte acest fir pe care-l vom relua mai târziu, întrucât deja cititorul va fi ghicit că Fleur-de-Marie este fiica lui Rodolphe".

Risipa e atât de aparentă, sinuciderea narativă atât de inexplicabilă încât cititorul – azi – se sperie; dar cu totul altfel trebuie să fi fost la vremea publicării pe episoade. Sue s-a găsit pe neașteptate în situația de a fi trebuit să prelungească povestea, dar mașina fusese montată pentru o curbă narativă mai scurtă, tensiunea nu ar fi putut fi menținută până la sfârșit, publicul cerea să știe; bine, i se arunca în pastă revelația, ce funcționa deci ca un suculent "în curând" și se trecea la deschiderea altor filoane. Piața era satisfăcută, dar acțiunea ca organism mergea în amonte. Tipul de distribuire, ce putea oferi juste reguli genului de foileton, la un

---

[19] Cf. E. Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*. Paris, 1958. Nu întâmplător textele acestor teoreticieni sunt acum deshumate de către structuraliști.

moment dat păcălea, iar autorul, întrucât artist, depunea armele. *Misterele Parisului* nu mai e un roman, ci o rețea de montaj pentru producerea de recompense continue și renovabile. Din acest moment, Sue nu se va mai preocupa să urmeze preceptele unei bune povestiri și va introduce, odată ce povestea se mărește, artificii comode pe care marea proză a secolului al XIX-lea le-a ignorat din fericire și care se regăsesc, în mod curios, în serii de saga de benzi desenate precum cea a lui Superman[20].

Spre exemplu, ceea ce acțiunea nu mai reușește să spună singură e amintit în note la subsol. Partea a noua, capitolul al nouălea: nota avertizează că Madame d'Harville pune anume acea întrebare fiindcă, sosită în ajun, nu putea să știe că Rodolphe recunoscuse în Fleure-de-Marie pe fiica sa. În epilog, capitolul I, nota avertizează că Fleur-de-Marie se numește acum Amelie, fiindcă tatăl îi schimbase numele de câteva zile. Partea a noua, capitolul al doilea, nota: "Cititorul nu va fi uitat că Chouette, cu puțin înainte de a o lovi pa Sarah, credea că...". Partea a doua, capitolul șaptesprezece, nota avertizează că iubirile din tinerețe ale lui Rodolphe și Sarah nu sunt cunoscute la Paris. Și așa mai departe. Autorul amintește deja spusul, din cauză că publicul l-o fi uitat între timp; și stabilește târziu ceea ce n-a spus încă, fiindcă nu putea spune tot, cartea e un macrocosmos în care trăiesc multe personaje, iar Sue nu mai reușește să țină firul. Să se rețină că toate aceste note vin după revelația cu privire la Fleur-de-Marie: prăbușirea acțiunii are loc în acel punct. Se întâmplă astfel că, pe de o parte, Sue se comportă ca un simplu observator ce nu are puteri asupra unei lumi care-i scapă și, pe de altă parte, își arogă drepturile divine ale romancierului omniscient oferind suculente anticipări cititorului. Poe observase deja că îi lipsea *ars celare artem* și că autorul nu ezita niciodată să-i spună cititorului: "Acum, într-o clipă, veți vedea ceea ce veți vedea. Încep să provoc în voi o impresie extraordinară, pregătiți-vă fiindcă vă voi excita mult imaginația și mila". Crudă adnotație critică, dar exactă. Sue se comportă exact așa fiindcă unul din scopurile principale ale romanului consolator este *să provoace efectul*. Iar efectul se poate

---

[20] Cf. studiul nostru "Mitul Supermanului", în *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

provoca în două feluri. Unul este exact acesta şi este cel mai comod: fiţi atenţi la ceea ce va urma. Celălalt implică recursul la *Kitsch*[21].

3.

Misterele Parisului transpiră *kitsch*, evident. Ce anume este ceea ce provoacă efectul sigur fiindcă a fost deja experimentat? "Locul" literar ce a funcţionat în alt context. Locul nu doar funcţionează, dar înnobilează. Aduce cu sine obişnuirea cu freamătul estetic care, din cauza faimei, îl însoţeşte. Şi aici soluţiile sunt două. Întâi de toate, se poate provoca în mod direct o senzaţie pe care alţii au provocat-o şi descris-o deja. La capitolul al paisprezecelea al celei de-a şapte părţi, se poate citi: "Pour compléter l'effet de ce tableau, que le lecteur se rappelle l'aspect mystérieux, presque fantastique, d'un appartement où la flamme de la cheminée lutte contre les ombres noires qui tremblent au plafond et sur les murailles...". Autorul se dispensează să evoce în mod direct senzaţia cu ajutorul reprezentării şi cere cititorului să-l ajute trimiţând la *déjà vu*.

În al doilea rând, se recurge la locuri comune cucerite între timp. Întregul personaj al lui Cécily, frumuseţea şi perfidia sa de bastardă, fac parte dintr-un arsenal exotico-erotic de extracţie romantică. Pe scurt, e vorba de oleografie, însă construită pe o tipologie: "Tout le monde a entendu parler de ces filles de couleur pour ainsi dire mortelles aux Européens, de ces vampires enchanteurs qui, enivrant leur victime de séductions terribles, pompent jusqu'à sa dernière goutte d'or et de sang, e ne lui laissent, selón l'énergique expression du pays, que ses larmes à boire, que son sang à ronger". Aici e mai rău poate, fiindcă locul literar nu-i luat la mâna a doua, ci de-a dreptul locul comun popular; iar în asta Sue era genial inventând chiar şi un *kitsch* al săracilor; el nu face adică oleografie încastrând pe pânză elemente de artă, ci face de-a dreptul un mozaic de oleografii anterioare –

[21] Pentru o discuţie asupra definiţiei structurale a *kitsch*-ului, în sensul în care va fi angajat în paginile ce urmează, cf. studiul nostru "Structura prostului gust", în *Apocattici e integratti*, cit.

ceea ce azi am numi o operație "pop", în măsura în care ar fi intenționat ironică.

La această dispoziție stilistică conduce și ceea ce a fost înțeles de către unii, precum Bory, ca un elementar și puternic joc de arhetipuri: figurile celor răi conduse cu grijă spre modele animale, cărora evident le poartă și numele (vezi Couette); fuziunea lui Arpagone și Tartuffe în Jacques Ferrand; perechea Maître d'École, de-acum orb, și infamul mic monstru Tortillard, ca răsturnare imundă a cuplului Oedip-Antigona; până la Fleure-de-Marie "vierge soillée" de prestigioasă derivație romantică. Sue joacă desigur pe arhetipuri și ca inventator cult și genial, însă nu spre a face din roman un itinerar al cunoașterii prin mit, așa cum făcea, să zicem, Mann; ci spre a angaja niște "modele" sigure, cu o funcționare asigurată. *Kitsch*-ul e astfel instrument al fanteziei ce oferă soluții realității, potrivit proiectului conturat la început.

Un ultim artificiu pentru reiterarea efectului și pentru impunerea sa sigură este prelungirea obsesivă a scenelor. Moartea lui Jacques Ferrand, distrus de satiriază, e descrisă cu o precizie de manual clinic și cu o bogăție de magnetofon. Romancierul nu oferă o sinteză imaginativă a faptului: înregistrează faptul ca adevărat, îl face să dureze atât cât durează realitatea, pune personajul său să repete frazele tot de atâtea ori de câte ori un muribund le-ar putea repeta în realitate. Însă repetiția nu se rezolvă în ritm; Sue pune pur și simplu în grămada sa totul, fără a se opri, până când publicul, chiar și foarte târziu, va intra până peste gât în situație, pentru a se sufoca împreună personajul.

4.

În structuri narative de acest tip nu pot decât să fie comunicate opțiuni ideologice pe care le-am atribuit deja lui Sue cel din *Misterele*. Dacă soluția profund informativă trebuie să se piardă imediat în scocul unei normalități afectuoase și conciliante, la fel evenimentele trebuie să găsească soluții pe care să le canalizeze potrivit dorințelor cititorilor, dar să nu le zdruncine la bază. Nu-i cazul nici să ne întrebăm de ce la Sue enunțul ideologic precedă invenția narativă ori dacă tipul de invenție narativă,

supunându-se exigențelor pieței, îi impune un anumit enunț ideologic. În realitate, diverșii factori puși în joc interacționează în mai multe reprize, iar unicul obiect de control ne e dat de cartea așa cum este ea. La fel, va fi cu totul eronat a spune că opțiunea pentru genul "roman foileton" trebuie să ducă în mod necesar la o ideologie conservatoare ori reformistă; sau că o ideologie conservatoare și reformistă ar trebui să producă un roman în episoade. Putem doar să spunem că la Sue diversele elemente ale acestui *puzzle* s-au compus astfel.

Dacă examinăm educația lui Fleur-de-Marie ne găsim în fața unei probleme ce se pune, la nivel ideologic, în același mod în care se pune la nivel narativ. Există o prostituată (un model pe care societatea burgheză l-a fixat potrivit unor linii canonice); această prostituată a fost făcută astfel de întâmplări (e inocentă), însă, în orice caz, s-a prostituat (poartă o pecete). Lovitura de teatru numărul unu. Rodolphe o convinge că poate reveni la viață, iar prostituata revine. Lovitura de teatru numărul doi. Rodolphe descoperă că e fiica lui, prințesă de sânge regal. Lovitura de teatru numărul trei (și nu luăm în calcul loviturile accesorii, Fleur-de-Marie pierdută și regăsită de un număr de ori și de un număr de persoane). Cititorul e torpilat de lovituri de teatru ce corespund tot atâtor punți informative. Din punct de vedere narativ, lucrul funcționează, dar din punctul de vedere al codurilor modale ale publicului s-a depășit măsura. Ceva mai mult ar fi insuportabil. Fleur-de-Marie nu poate domni fericită și mulțumită. S-ar prăbuși toate identificările posibile cu situațiile-roman ale ansamblului. Prin urmare, Fleur-de-Marie, roasă de remușcare, va muri. Este exact ceea ce cititorul de bine ar trebui să aștepte de la justiția divină și de la simțul convenienței. Informațiile cucerite se sting în convenționalitatea unor anumite principii legate de cutume și de educație subliniate cu măiestrie. După ce va fi impresionat cititorul oferindu-i ceea ce nu știa, îl liniștește întărindu-i ceea ce deja știe. Mașina romanului pretinde ca Fleur-de-Marie să sfârșească așa cum sfârșește. Apoi, formația ideologică personală a lui Sue, om al epocii sale, va fi aceea care va articula aceste momente prin recursul la soluția religioasă. Și aici analiza lui Marx și Engels ni se prezintă în întreaga sa perfecțiune. Fluer-de-Marie a descoperit că poate reveni la viață și începe să se bucure

de o fericire omenească şi concretă datorată resurselor tinereţii; atunci când Rodolphe o anunţă că va trăi în ferma Bouqueval, aproape înnebuneşte de bucurie. Dar încet-încet, prin pioasele insinuări ale lui Madame Georges şi ale curatorului, fericirea omenească a fetei e deviată spre o nelinişte supraomenească: ideea că păcatul său nu va putea fi şters, că mila lui Dumnezeu nu va putea să n-o ajute în ciuda enormităţii, greutăţii vinei, convingerea că pe acest pământ de-acum orice mântuire completă i-ar fi negată, o conduc, puţin câte puţin, pe nefericita Goualeuse într-un abis de disperare. "De-acum înainte, Maria este *aservită conştiinţei păcatului*. În timp ce, în situaţia cea mai nefericită, a ştiut să-şi formeze o personalitate iubitoare, omenească, iar în degradarea exterioară era conştientă de *fiinţa sa omenească* ca fiinţă a sa adevărată, acum murdăria societăţii moderne, care o atinsese din afară, devine fiinţa sa cea mai intimă, iar tulburarea continuă, ipohondrică, devine, prin această murdărie, impusă, misiune a vieţii ce i-a fost dată de Dumnezeu însuşi, sfârşit al ei înseşi, al existenţei sale..."[22]

Nu altfel se întâmplă cu conversiunea lui Chourineur. El a ucis şi, chiar dacă în adâncul său este cinstit, este un rebut al societăţii. Rodolphe îl salvează spunându-i că are inimă şi onoare. Îi strânge mâna. Lovitură de teatru. Se cuvine acum să atenueze diferenţa şi să ducă raportul în limitele expectativelor normale. Să lăsăm acum prima observaţie a lui Marx şi Engels, că Rodolphe ar face din el un agent provocator, folosindu-l spre a prinde pe Maître d'école; am acceptat deja procedeele Supraomului ca legitimate în punctul de plecare. E adevărat că face din el un "câine", un sclav, incapabil de-acum să trăiască altfel decât în umbra noului său stăpân şi idol, pentru care moare. Chourineur e regenerat în accepţia paternalistă a binefacerii, nu în achiziţionarea unei noi conştiinţe independente şi puse pe proiecte.

Educaţia lui Madame d'Harville impune o opţiune mai subtilă: Rodolphe o împinge spre activitatea socială, însă această opţiune trebuie să devină credibilă opiniei comune. Drept urmare, Clémence se va dărui sărmanilor fiindcă binefacerea constituie o

[22] *Sfânta familie*, cit., p. 186.

plăcere, o bucurie nobilă şi subtilă. Ne putem "amuza" în a face bine.[23]. Săracii devin prilej de distracţie pentru cei bogaţi.

Pedepsirea lui Ferrand va avea şi ea loc potrivit aşteptării: a trăit în lux, moare din cauza unui nepotolit lux. A sustras bani de la văduve şi de la orfani, îi va vedea restituiţi la văduve şi la orfani prin testamentul impus lui de către Rodolphe, cu care îşi leagă propria menire de constituire a băncii săracilor.

Iar aici intervin liniile maestre ale doctrinei sociale a lui Rodolphe-Sue. Primul element este ferma lui Bouqueval, model al paternalismului triumfător. Cititorul nu-i rămâne decât să citească capitolul al şaselea al celei de-a treia părţi. Ferma este un falanster perfect ce trăieşte totuşi prin hotărârea unui stăpân ajutând pe cel ce se găseşte fără loc de muncă. Nu de alt fel se dovedeşte şi banca săracilor cu teoriile conexe pentru reforma munţilor de pietate: dat fiind că mizeria există, iar muncitorul se poate trezi fără loc de muncă, să elaborăm providenţe spre a-i procura ajutoare în bani în perioadele de şomaj. Atunci când va lucra, le va restitui. "El îmi dă mereu – comentează autorii *Sfintei familii* – în timpul în care lucrează ceea ce a primit de la mine în timpul şomajului".

Frumoasă lovitură.

În acelaşi fel, se derulează planurile pentru prevenirea crimei, reducerea cheltuielilor judiciare pentru nevoiaşi şi, în sfârşit, proiectul unei poliţii a celor buni care, aşa cum cea judiciară îi urmăreşte pe cei răi, îi prinde şi-i aduce la judecată, la fel aceasta să urmărească existenţa celor buni, să le denunţe comunităţii acţiunile virtuoase, să-i convoace în procese publice în care bunătatea lor să fie recunoscută şi premiată.

Sunt proiecte ce te fac să surâzi de n-ar fi inspirate de o greşită poziţie reformistă valabilă şi funcţională şi azi la nivelul oricărei soluţii social-democrate a problemelor economice. Fondul

---

[23] "Expresiile de care se foloseşte Rodolphe în conversaţia sa cu Clémence: *«faire attrayant», «utiliser le goût naturel», «Régler l'intrigue», «utiliser les penchants à la dissimulation et à la ruse», «changer en qualités généreuses des instincts impérieux, inexorables»* etc.; aceste expresii, aşa cum sunt *instinctele* ce aici sunt atribuite de preferinţă naturii feminine, trădează izvorul tainic al înţelepciunii lui Rodolphe: *Fourier*. El a avut în mâini o expunere populară a doctrinei lui Fourier" (*Sfânta familie*, p. 205)

ideologiei lui Sue este: grație unei colaborări creștinești între clase, să încercăm să vedem ce s-ar putea face pentru cei umili fără a schimba actualele condiții ale societății.

Faptul că această ideologie are drept de cetățenie politică dincolo de romanul foileton este un lucru evident și știut. Că ea e legată de natura gratificatoare a romanului e un lucru de aprofundat, dar deja i-am furnizat instrumentele. Încă o dată, e vorba de a consola cititorul arătându-i că situația dramatică este dezlegată și solubilă, însă în așa fel încât cititorul să nu înceteze a se identifica cu situația romanului în întregul său. Cea asupra căreia operează chirurgical ca vindecător miraculos *rămâne societatea de dinainte*. Dacă ar fi diferită, cititorul s-ar recunoaște în ea, iar soluția, în sine fantastică, i-ar părea neverosimilă. Sau, în orice caz, fără putința de a participa la ea.

Trebuie spus cu multă onestitate că e dificil să facem să intre în această schemă teorii ale lui Sue despre reforma închisorilor și cea penală în general. Dar aici asistăm, din partea autorului, la o liberă improvizație pe tema "reformei", la o elaborare a unui propriu ideal politic și uman în afara romanului însuși; asemeni romanțelor ce fărâmițează acțiunea melodramei, dezvoltând teme de sine stătătoare. Și totuși, și aici funcționează mecanismul "stupefacției și al liniștirii imediate".

E stupefiant să faci trimitere la sacralitatea vieții umane și să ceri abolirea pedepsei cu moartea; dar se propune ca pedeapsă substitutivă orbirea. În limitele bunului simț, problema e mai puțin stranie decât pare: orb, vinovatul va avea la dispoziție ani de absolută interioritate spre a se căi și a se regăsi pe sine însuși.

E uluitor să amintești că pușcăria mai mult corupe decât mântuiește și că adunarea a zeci de răufăcători într-o mare încăpere, într-o situație de repaus coercitiv, nu poate decât să-i înrăiască pe cei răi și să-i corupă pe cei buni. Însă e liniștitor să propui ca soluție segregarea celulară a fiecărui prizonier (care, cum se vede, e alternativa la orbire).

Nici una din aceste reforme nu prevede o nouă autonomie dată "poporului", fie ea clasă muncitoare sau clasă periculoasă. Însă toate acestea sunt pe deplin coerente.

În fața onestității lui Morel, Sue exclamă: "N'est-il pas enfin noble, consolant, de songer que ce n'est pas la force, que ce n'est pas la terreur, mais le bon sens moral qui seul contient ce redoutable océan populaire dont le débordement pourrait engloutir la société toute entière, se joue des digues et des remparts!". Prin urmare, a interveni spre a fortifica și încuraja prevăzătorul simț moral în masele muncitoare.

Cum? Printr-un act de inteligență iluminantă a "celor bogați" care să se recunoască depozitari ai unei șanse de folosit pentru binele comun: prin "salutaire exemple de l'association des capitaux et du labeur... Mais d'une association honnęte de l'artisan sans nuire à la fortune du riche... et qui, établissant entre ces deux classes des liens d'affection, *sauvegarderait à jamais la tranquillité de l'Etat*".

Liniștirea, care în romanul de consum asumă forma consolării ca reiterare a așteptării, în formularea ideologică asumă aspectul reformei ce schimbă ceva pentru ca totul să rămână neschimbat. Adică forma ordinii, care se ivește din unitatea în repetiție, din stabilitatea semnificațiilor cucerite. Ideologia și structura narativă se întâlnesc într-o fuziune perfectă.

5.

Iar acest lucru ne este confirmat de un anumit aspect al romanului lui Sue. Este vorba de un artificiu ce va apărea foarte limpede cititorului și pe care nu-l vom putea indica mai bine decât astfel: mecanismul "mamă, ce sete mi-e!".

Ne referim aici la o veche glumă care povestește de un tip ce-și plictisește tovarășii din tren fiindcă repetă fără întrerupere "mamă, ce sete mi-e!". Duși la paroxism de către refren, ceilalți călători, la prima stație, se reped la ferestre și procură de unde pot băuturi răcoritoare de tot felul. Trenul se pornește, intervine un moment de tăcere, iar apoi nenorocitul începe să repete, la infinit: "mamă, ce sete mi-e!".

Acum, scena tipică la Sue este următoarea: un grup de bieți oameni (Morelii, doamna Louve în închisoare, Fleur-de-Marie în cel puțin trei-patru situații) se lamentează pagini întregi expunând situații apăsătoare și lacrimogene. Atunci când tensiunea

cititorului ajunge la limită, soseşte Rodolphe, sau cineva trimis de el, şi vindecă plaga. Imediat întâmplarea se reia pe pagini întregi, cu aceiaşi protagonişti ce se întreţin între ei sau îi întreţin pe noii sosiţi, povestind cât de rău le fusese o clipă mai înainte şi cum Rodolphe i-a salvat din cea mai neagră disperare.

Este adevărat că publicului îi plăcea să audă repetându-se şi întărindu-se ceea ce se întâmplase, şi orice cumătră care plângea pe cazurile personajelor lui Sue s-ar fi comportat la fel într-un caz similar. Însă motivul tainic al mecanismului "mamă, ce sete mi-e!" ne pare altul; şi constă în faptul că acest mecanism permite cu exactitate readucerea situaţiilor în starea în care erau mai înainte de a fi fost modificate. Modificarea desface un nod, dar nu aduce nimic (nu schimbă coarda). Echilibrul, ordinea, întrerupte de violenţa informativă a loviturii de teatru, sunt restabilite pe aceleaşi baze emotive de mai înainte. Şi, mai ales, personajele nu "se schimbă".

Nici o "schimbare" în *Mistere*. Cine se converteşte era deja bun mai dinainte, cine era rău moare fără să se fi căit. Nu se întâmplă nimic care ar putea îngrijora pe cineva.

Cititorul e consolat fie pentru că au loc sute de lucruri uimitoare, fie pentru că aceste lucruri nu alternează mişcarea învolburată a realităţii. Marea continuă să curgă, cu excepţia acelor momente în care am plâns, ne-am bucurat, am suferit şi am fost mulţumiţi. Cartea face să se dezlănţuie o serie de mecanisme gratificatorii al căror fapt complet şi consolator este că totul rămâne în ordine. Iar ceea ce se schimbă, se schimbă în dimensiunea fantasticului pur: Marie se urcă pe tron, Cenuşăreasa iese din crisalidă. În orice caz, moare: din exces de prudenţă.

Înăuntrul acestei maşini visul e liber, fără frâne. Rodolphe se află la colţul străzii pentru fiecare dintre noi, e de ajuns să ştim să aşteptăm.

S-a spus că anul în care moare Sue ar fi anul în care apare *Madame Bovary*. Iar *Madame Bovary* este raportul critic despre viaţa unei femei care citea romane de Sue şi din acestea învăţase să aştepte "ceva" ce nu ar fi sosit. Ar fi nedrept a vedea pe Sue-omul şi Sue-scriitorul numai în lumina simbolică a acestei dialectici nemiloase. Însă este util a vedea problemele unei proze de consum, de la Sue până în zilele noastre, dominate de umbra unei consolări mistificatoare.

FERICIȚII PAULI ȘI IDEOLOGIA ROMANULUI "POPULAR"

Nu se poate spune că literatura italiană ar fi lipsită de o tradiție a romanului istoric: toate discuțiile romantice sunt dominate de această temă și, la urma urmei, și *Logodnicii* intră în acest gen literar. Ar fi ușor să definim *Fericiții Pauli*[24] drept un vlăstar foarte târziu al acestui filon și, întrucât nu i se pot atribui inovații în cadrul "genului", nici la nivel lingvistic, nici la nivelul structurilor narative, ar fi de ajuns să-l citim pentru valoarea sa locală și pentru deloc puțina lumină pe care o aruncă asupra episoadelor istorice ignorate de cei mai mulți (și pe cât se pare nu cu totul străine realităților contemporane ale insulei).

Cu toate acestea, cartea aceasta prezintă diverse motive de interes pentru o sociologie a narativității. De fapt, înainte de toate ni se pare că cheia justă spre a o citi constă în aceasta: *Fericiții Pauli* nu trebuie văzut ca exemplu de roman istoric ci de roman "popular". Într-un atare caz, ascendenții săi nu sunt Gierrazzi, Cantù sau D'Azeglio, ci Dumas, Sue sau, spre a rămâne în Italia, Louis Philippe Gramegna (autor al unei vaste epopei sabaude de capă și spadă, pe nedrept uitate). Din romanul popular, cartea lui Natoli are unele caracteristici structurale și ideologice care, prin diverse aspecte, o fac (în afară de plăcută din punct de vedere narativ) actuală din punct de vedere sociologic.

Firește, distincția între istoric și popular riscă să devină grosolană dacă ne gândim la popularitatea pe care au avut-o romanele de inspirație "istorică", precum cele ale lui Scott, D'Azeglio sau Tommaso Grossi. Pe de altă parte, este indiscutabil faptul că multe romane populare sunt și romane istorice și ar fi suficient să citățm *Cei trei mușchetari* – chiar dacă ar fi posibil să se demonstreze și contrariul – și să amintim de *Contele de Monte Cristo* sau de *Misterele Parisului* spre a indica romane populare cu subiect istoric, dar contemporan. În fine, atât romanul istoric cât și

---

[24] Louis Philippe Natoli (William Galt), *Fericiții Pauli*, apărut între 1909 și 1910 în *Il giornale di Sicilia*.

cel popular îşi au rădăcinile în romanul "gotic"; pescuieşte acolo din plin atât un romancier "istoric" precum Guerrazzi cât şi cronicari ai irealităţii contemporane precum Ponson du Terrail sau autorii lui Fantômas. La confluenţa dintre cele două genuri chiar romanul lui Natoli achită din belşug contribuţia sa la tradiţia "gotică". În fine, să începem cu începutul, atunci când Natoli îl aduce pe scenă pe "răul" său principal, Don Raimondo Albamonte:

Nu avea încă trei ani; era subţirel, nervos; chipul palid, dar parcă invadat de o întunecime densă, ce putea părea tristeţe dacă o neaşteptată luminare a ochilor nu ar fi făcut să te gândeşti la scânteierea unor lumini îndepărtate într-un cer înnorat. Buzele subţiri abia se conturau, iar gura părea mai degrabă o lungă rană încă neîncropită...

În toate acestea el nu avea nimic feminin. Poate, examinând bine colţul maxilarului şi îndoitura gurii, un ochi pătrunzător în suflete ar fi putut surprinde o anumită duritate rece şi egoistă; poate şi ceva de felină, răbdare adică, şi cruzime...

Portretul acesta este canonic: pleacă de la Ghiaurul lui Byron şi ajunge până la Capitan Blood al lui Raphael Sabatini şi la James Bond al lui Fleming[25]. Acestui arhetip Mario Praz îi dedică de-a dreptul un capitol din al său *La carne, la morte e il diavolo* şi ajunge acest portret din întinsa fişă din *Italiano* sau din *Il confessionale dei Penitenti Neri*, de Ann Radcliffe, din 1797, spre a nu mai cita şi alte confruntări:

Figura sa făcea impresie...era înalt şi, deşi extrem de slab, picioarele sale erau mari şi nătânge şi, aşa cum mergea cu paşi mari, învăluit în negrele haine ale ordinului său, era ceva înspăimântător în înfăţişarea sa; ceva aproape supraomenesc. Mai mult, aruncând o umbră pe paloarea lividă a chipului său, gluga îi

[25] Cf. studiul nostru "Le strutture narrative in Fleming", în XXX., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.

sporea mândria şi conferea un caracter aproape de groază ochilor săi mari şi melancolici. Melancolia sa nu era a unei inimi simţitoare, rănite, ci aparent cea a unei evidente şi sălbatice naturi. Era în fizionomia sa un nu ştiu ce foarte particular, greu de definit. Purta urmele multor pasiuni, ce păreau să fi fixat acele linii care acum încetaseră să mai însufleţească. Mâhnirea şi severitatea stăpâneau în adâncile linii ale chipului său, iar ochii săi erau atât de intenşi încât o singură privire părea să pătrundă în inimile oamenilor spre a le citi gândurile; puţini puteau îndura căutătura lor ca să mai suporte să-i întâlnească pentru a doua oară.

În orice caz, dacă nu-i de ajuns o trimitere la începutul cărţii, iată o alta din cea de-a doua jumătate: instigata execuţie a lui Don Raimondo în tainiţele, în acel desiş de cripte ce traversează Palermo şi care, în cazul de faţă, dau în subteranele Palatului Albamonte. De la *Călugărul* lui Lewis încoace, goticul e în întregime un mare uz de subterane şi spelunci artificiale, unde au loc crimele cele mai sângeroase, evident la lumina torţelor. Acesta este un topos pe care atât romanul istoric cât şi romanul popular nu-l vor abandona niciodată, dovadă fiind faptul că, remodernizate de prudenta urbanistică napoleoniană, tainiţele şi subteranele revin sub forma canalelor atât în *Mizerabilii* (în care le sunt dedicate zeci de pagini dense în tenebroase evocări) cât şi în vasta epopee a lui *Fantômas* pe care Souvestre şi Allain o scriu chiar în aceiaşi ani în care Natoli aşterne pe hârtie *Fericiţii Pauli*. Ultimul avatar al toposului, iată canalele Vienei, de data aceasta pe ecran, în *Al treilea om* de Carrol Reed.

Odată spuse toate acestea, n-am clarificat încă de ce romanul lui Natoli ni se pare a se înscrie nu în filonul istoric, ci în cel popular. Însă e sigur că romanul istoric se iveşte cu obiective estetice şi cu obiective cetăţeneşti. Guerrazzi spune despre *Bătălia lui Benevento* că "eu n-am vrut să fac romane, ci poeme în proză", iar D'Azeglio, à propos de *Fieramosca*, afirmă că "scopul meu ...era de a începe o anumită lucrare cu caracter naţional".

În orice caz, romanul istoric, pe lângă evidenta trimitere la "adevărul istoric", este un roman cu un fundal exortativ, în care predomină diverse virtuţi propuse ca modele pozitive. Iar la un

asemenea punct, romanul istoric e conştient că are funcţii ce provin dintr-o pură propunere a unei maşini narative care de fiecare dată generează propria reflecţie meta-narativă, se interoghează asupra ţelurilor sale, discută cu cititorii, aşa cum face spre exemplu cel mai mult dintre toţi Manzoni. Romanul istoric e fiu al unei poetici foarte conştiente de sine însăşi şi îşi pune continuu probleme asupra propriei structuri şi asupra propriei funcţii.

Romanul popular în schimb, pe lângă că are alte caracteristici pe care le vom examina mai încolo şi care îi constituie marca ideologică fundamentală, se naşte ca instrument de divertisment de masă şi nu e preocupat atât de a propune modele eroice de virtute, cât de a descrie cu un anumit cinism nişte caracteristici realiste, nu neapărat "virtuoase", în care publicul ar putea liniştit să se identifice spre a trage din ele gratificările de care vom vorbi.

Ettore Fieramosca e un model uman de neatins; D'Artagnan este, în schimb, ca noi toţi. Cum vom vedea în cele ce urmează, Blasco di Castiglione are mai mult din D'Artagnan decât din Fieramosca. (Faptul că, apoi, Manzoni este capabil să joace atât pe caracterele "utopice" cât şi pe personaje "joase" şi realiste, realizând prin Don Abbondio-Renzo-Federigo-Fra Cristoforo o secvenţă de un realism descrescător şi de o idealitate exemplară crescătoare – asta înseamnă doar că el ştia să iasă din scheme; dar, pe de altă parte, şi personajele obişnuite şi joase, dacă nu constituie un model moral în pozitiv, îl constituie în negativ şi servesc şi ele spre a induce cititorul să reflecteze şi să tragă din aceasta o învăţătură: ceea ce nu se întâmplă nici cu d'Artagnan, nici cu Blasco).

Neinterogându-se prea mult asupra motivaţiilor morale ale personajelor sale, romanul popular nu se interoghează nici asupra propriului stil. La congresul desfăşurat în 1967 la Cerisy asupra "paraliteraturii", termen care în cea mai mare parte desemna romanul popular şi derivatele sale, a fost dată paraliteraturii o definiţie aptă s-o distingă în raport cu Literatura cu "L" mare. "Ceea ce este paraliterar conţine aproximativ toate elementele ce-ar constitui literatura, cu excepţia neliniştii faţă de propria

semnificație, cu excepția punerii în cauză a propriului său limbaj".[26]

De fapt, romanul popular nu inventează situații narative originale, ci combină un repertoriu de situații "tipice" deja recunoscute, acceptate, iubite de propriul public: îl caracterizează această atenție la cererea implicită a cititorilor, așa cum se întâmplă astăzi cu romanul polițist. Cititorii cer la rândul lor romanului popular (care e un instrument de divertisment și de evadare) nu atât să-i propună noi experiențe formale sau răsturnări dramatice și problematice ale sistemelor de valori în vigoare, ci exact contrariul: să evidențieze sistemele de așteptări ordonate și integrate culturii curente.

Plăcerea narațiunii, așa cum am văzut deja cu alte prilejuri[27], e dată de revenirea acelui *deja știut* – o revenire ciclică ce se verifică atât înăuntrul operei narative înseși cât și înăuntrul unei serii de opere narative, într-un joc de trimiteri complice de la roman la roman.

Obediența față de această regulă întemeiază romanul popular în natura sa cea mai tipică, nu îi constituie defectul. Tot așa cum aparține regulilor jocului multiplicarea, prin episoade, ocazia de reveniri topice și acceptarea unei psihologii sumare, aplicabile tuturor *avatarurilor unui aceluiași arhetip romanesc*.

De la romanul popular, cartea lui Natoli probează, de fapt, lipsa extremă de prejudecăți în calchierea unor modele precedente, libertatea de a prelungi întâmplările, de a redeschide partide deja închise, dezinvoltura de a oferi ca prefabricată psihologia protagoniștilor săi.

Aproape ca și când ar vrea să stabilească o legătură și să confere îndreptățire ipotezei noastre, Blasco este calchiat pas cu pas după D'Artagnan: arzător, lefter, lipsit de prejudecăți și *social climber* ca un fanfaron, asemenea acestuia intră în scenă pe o mârțoagă deșelată, iar când pune piciorul într-un han riscă să fie luat la ciomăgeli: își are pe Milady a sa (fiindcă, cel puțin până spre jumătatea romanului, Gabriella se apropie de rolul perversei

---

[26] XXX., *Entretiens sur la paralitérature*, Paris, Plon, 1970, pag. 18.

[27] Cf. studiul nostru *Apocalattici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, mai ales observațiile despre "Apărarea schemei iterative" în eseul despre Superman.

răzbunătoare) care devine Constance a sa (Gabriella sub numele de Constance Bonacieux moare otrăvită în timp ce D'Artagnan-Blasco îi atinge cu un ultim sărut buzele de-acum reci); își are propriul Richelieu în Don Raimondo care, la început, încearcă să și-l transforme în propria sa creatură; are propriul Rochefort în Matteo Lo Vecchio, suflet condamnat de către Richelieu-Raimondo; îl are pe Athos al său în Coriolano della Foresta. La jumătatea cărții se duelează cu trei gentilomi piemontezi care calchiază pas cu pas duelul din mănăstirea Carmelitanilor Scalzi, cuprinzând și prietenia pe care o va lega din acel moment cu adversarii săi. Își are propriul său asediu asupra lui Rochelle și a brevetului său de căpitan, numai că devine duce la sfârșit printr-un târg, în vreme ce D'Artagnan trebuie să aștepte trei volume spre a primi un baston de mareșal al Franței, iar atunci când îl primește moare.

În ciuda faptului că îngrămădește episoadele și le redeschide pe acelea ce păreau închise, romanului nu-i displace să treacă din când în când la structura picarescă, cu eroul ce împlinește diferite peregrinări, întâlnește și reîntâlnește personaje mai vechi și mai noi, trece prin încercări nemaiauzite, fără a pierde vreodată propriile caracteristici de bună dispoziție iresponsabilă.

În ce privește psihologia, doar Raimondo e cel care menține o anumită fidelitate față de rolul său de om rău; Blasco trece prin diferitele sale aventuri cu o anumită disponibilitate la jumătate între nechibzuință și cinism, Gabriella apare la început ca un înger, devine apoi un fel de Milady De Winter numai cochetărie și cu obiective ucigașe, se transformă la un moment dat într-o amantă pasională și devotată și, în fine, într-o Magdalenă mântuitoare de moarte.

N-ar fi deloc greșit a regăsi modelul acelei complexități emotive în anumite eroine stendhaliene, însă analogia se oprește aici. În calitate de creatură artistică, Gabriella joacă câte puțin din toate rolurile, așa cum joacă și fratele ei vitreg Emanuele, a cărui conversiune de la un băiețel mândru la un biet scârbos arivist este un pic cam prea rapidă. Însă reliefările acestea nu au menirea să-l prindă în ofsaid pe Natoli, întrucât comportamentul său e perfect coerent cu poetica narativă a romanului popular: ceea ce contează este intriga, lovitura de teatru, expansiunea fără prejudecăți a unei

narativităţi fără frâu şi mai ales – dar asupra acestui lucru vom reveni – delimitarea unei drame între oprimaţi şi opresori cu prezenţa decisivă a eroului carismatic, ori mai curând a Supraomului.

O dată aliniat Natoli filonului romanului popular, va trebui, deci, să rezolvăm doar unele modalităţi anagrafice. Întrucât istoria romanului popular e azi împărţită în trei mari perioade, iar cazul Natoli ar trebui să fie atipic:

– *prima perioadă sau perioada romantic-eroică*: începe în anii treizeci ai secolului al XIX-lea, este paralelă cu dezvoltarea foiletonului, cu naşterea unui nou public de cititori, mic-burghez şi chiar meşteşugar-muncitor (vezi tipul lui Sue şi a lui Dumas) şi inspiră şi pe unii naratori consideraţi "superiori" care îşi extrag din romanul popular teme, structuri narative, caractere şi soluţii stilistice, precum Balzac.

– *a doua perioadă, sau perioadă burgheză*: se situează în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, îi cuprinde pe Montepin, pe Richepin, Richebourg şi pe Carolina Invernizio a noastră. În timp ce romanul perioadei precedente era mai mult *populist* decât popular şi, într-o anumită măsură, «democratic», acesta aparţine epocii imperialismului, e reacţionar, mic burghez, nu rareori rasist şi antisemit. Personajul principal nu mai e eroul răzbunător al oprimaţilor, ci omul obişnuit, inocentul care triumfă asupra duşmanilor săi după lungi peripeţii.

- *a treia perioadă, sau perioada neo-eroică*: începe în primii ani ai secolului al XX-lea şi vede pe scenă pe eroii antisociali, fiinţe excepţionale ce nu-i mai răzbună pe oprimaţi, ci urmează un plan al lor egoist de ajungere la putere; sunt Arsène Lupin sau Fantomâs.

Prin urmare, *Fericiţii Pauli* apare în cea de-a treia perioadă, dar cu caracteristicile tipice ale celei dintâi. E un fel de *Ghepard* al romanului popular ce reuşeşte să adopte, de o manieră foarte spontană şi cu rezultate fericite, un stil deja demult apus. Pe de altă parte, nu se poate uita faptul că, prin intermediul traducerilor de la Sonzogno şi Nerbini, romanele din prima perioadă se răspândeau în Italia chiar în acei ani şi, deci, sensibilitatea jurnalistică a lui Natoli îl determina probabil să ia aminte, pentru

un public de masă, la actualitatea acelui stil romanesc pe care el îl reia cu un profesionalism indiscutabil.

Astfel, romanului popular al primei perioade Natoli îi reconstituie şi tema centrală: lupta maniheistă a binelui contra răului, trăită de o comunitate de oprimaţi ce este răzbunată de către Supraomul erou. Şi o reia şi pentru că tema însăşi pe care el vrea s-o trateze se pretează excelent la această grilă. Că *Fericiţii Pauli* ar fi ori nu povestea înaintaşilor istorici ai Mafiei, structura ideologică a romanului foileton avantajează această manieră şi, aşa cum a fost definită de Marx, Engels şi Gramsci, ea pare făcută anume pentru a da glas acestei reevocări[28].

Topica romanului popular

Într-un eseu asupra romanului popular, rezumând caracteristicile celor trei perioade citate, dar referindu-se în particular la tipurile celei dintâi, Jean Tortel[29] realizează un fel de listă care, aplicată la lectura *Fericiţilor Pauli*, aceasta pare scrisă chiar cu această ocazie. Ni se pare oportun să trimitem la aceste pagini fiindcă servesc tocmai la revelarea structurilor constante la care chiar Natoli s-a referit şi definesc fără nici o umbră de îndoială apartenenţa cărţii la filonul sociologic şi estetic al romanului popular.

În ea avem, de asemenea, un univers maniheist supus celor două acţiuni opuse ale binelui şi ale răului. Societatea, mereu tulburată, se află totuşi totdeauna în echilibru. De o parte există cei ce suferă, îndurând atât acţiunea criminală a celor mârşavi cât şi acţiunea corectoare a binefăcătorilor, în mod pasiv: există inocenţii, protejaţi şi victime în acelaşi timp. Ei nu au posibilitatea unei participări active, sunt popor muncitor, fete seduse, plebe

---

[28] Notele lui Gramsci asupra romanului popular, scurte dar iluminante, se găsesc în *Letteratura e vita nazionale*, partea III, «Letteratura popolare»; a se vedea mai ales paginile 108-111, 116-125 din ediţia apărută la Einaudi. Observaţiile lui Marx şi Engels sunt risipite, *passim*, pe parcursul *Sfintei familii* care, cum se ştie, constituie o lectură polemico-ideologică a *Misterelor Parisului* de Eugène Sue. Despre aceste interpretări, cf. studiul nostru (din această carte, n. tr.) «~Eugene Sue, socialismul şi consolarea».

[29] «Le roman populaire», în *Entretiens sur la paralittérature*, op. cit.

care nu pot decât să aştepte şi să spere. La urma urmei, lupta, chiar dacă-i poate pierde ori salva, nu-i priveşte şi trece pe deasupra capetelor lor. E o problemă ce-i priveşte doar pe eroi şi pe protagonişti. Când vreunul iese din această masă spre a încerca să devină un protagonist, punându-se în serviciul protagoniştilor adevăraţi, e distrus la sfârşit, fie că încearcă aventura criminalului, fie că încearcă să se alieze cu eroul (e tipic exemplul lui Chourineur în *Misterele Parisului*; dar a se vedea în *Fericiţii Pauli* adepţii minori ai sectei ce sfârşesc în furcă, în timp ce Coriolon posedă un fel de imunitate care e un drept de clasă, dar şi o exigenţă mitică, întrucât aparţine cohortelor de supraoameni).

Împotriva oprimaţilor şi a inocenţilor se află grupul stăpânilor, răi ori buni cum or fi. Uneori stăpânul poate proveni din clasele cele mai de jos (precum Rocambole al primelor romane) însă, sărutat pe frunte de destinul romanesc, ajunge să facă parte din clasa stăpânitoare, chiar şi sub aparenţe înşelătoare, iar din acel moment nu mai iese din ea. Nu altfel se întâmplă cu Blasco. În orice caz, stăpânul de joasă origine nu se afirmă ca unul de jos ce pune în evidenţă virtuţile propriei clase: este înrolat de către clasa superioară şi îi asumă manierele şi ideologia.

Fie că luptă pentru bine ori pentru rău, stăpânii folosesc aceleaşi metode de luptă: sunt metode antisociale, dinte pentru dinte, scopul scuză mijloacele, dreptatea trebuie să triumfe şi cu ajutorul pumnalului; aşa cum vom vedea à propos de supraom, stăpânul e cel ce devine sursă a justiţiei iar nu justiţia, ca lege a societăţii, e cea care determină mişcările stăpânului.

Emisar al unei legi şi al unei moralităţi pe care societatea nu le cunoaşte încă sau cărora li se opune, pentru a le impune, Eroul nu alege mijlocul obişnuit eroilor revoluţionari, adică interpreţilor exigenţelor populare: el nu recurge la popor spre a-i cere să ratifice prin consensul său şi cu participarea sa activă noua lege şi noua moralitate. El decide să le impună cu mijloace oculte – dat fiind că puterea oficială căreia i se opune nu-i acceptă dreptatea, iar poporul, pentru care luptă, nu e chemat să împartă cu el responsabilităţile. Instrumentul său nu poate fi prin urmare decât *societatea secretă*.

De la Oastea lui Cristos, aşa cum e prezentată în *Evreul rătăcitor* a lui Sue, la Veşmintele Negre ale lui du Terrail, de la

Fiii lui Kali, tot ai lui Ponson du Terrail, la pactul de sânge al celor Trei Mușchetari, de la cei Treisprezece balzacieni la Fericiții Pauli, societatea secretă este masca eroului și îi este în același timp brațul secular. Faptul de a fi societate îi consemnează uneori aparența legală de pact social, însă faptul de a depinde de proiectul eroului o transformă în artificiul prin care acesta amplifică raza propriei puteri mai înainte de a-i întemeia legitimitatea. Faptul că este în serviciul răufăcătorului ori al justițiarului, societatea secretă din romanul popular nu-și schimbă mult caracteristicile formale, nici metodele pe care le angajează. După conversiune (răsturnarea se produce după *Moartea sălbaticului*), Rocambole îi omoară pe cei răi cu aceeași hotărâre rece cu care mai înainte îi omora pe cei buni. Fericiții Pauli nu angajează mijloace foarte diferite de cele ale lui Don Raimondo și tocmai de aceea Blasco nu reușește să-i accepte până la capăt etica și programul. Însă Blasco nu e protagonistul carismatic al cărții, nu e Montecristo sau Rodolphe de Gerolstein, fiindcă funcția aceasta e asumată de Coriolano della Foresta. Și chiar acest Blasco e apropiat de D'Artagnan, eroul purtător al acțiunii, ghidat din umbră de eroul purtător de carismă, care este Athos – așa cum observase cu profunzime Gramsci. Tot atât de adevărat este că cei care iubesc sunt D'Artagnan și Blasco, nu Athos (distrus de o iubire tragică, de-acum uitată) și nu Coriolano. Eroul carismatic (caracteristică ce se regăsește și în supraoamenii din benzile desenate) este cast și imun la dorință, neconsumat de vreo pasiune, nici posedat de vreo femeie (chiar și Rodolphe din *Misterele Parisului*, ca Athos, e atins de amintirile unei iubiri îndepărtate și al unei deziluzii care l-a paralizat pentru toți anii ce vor urma).

Unul contra altuia și amândoi înarmați, stăpânii constituie perechi de dușmani îngrozitori, a căror luptă se desfășoară chiar pe deasupra capului poporului pe care ei îl persecută ori îl apără. Uneori perechea e imediat explicită (Juve contra lui Fantomâs), uneori se conturează doar la o observație mai atentă, precum în cartea lui Natoli: acolo unde opoziția nu se pune între Blasco și Don Raimondo, ci paralel, între Blasco și Emanuele, pe de o parte, și Coriolano și Don Raimondo, pe de altă parte.

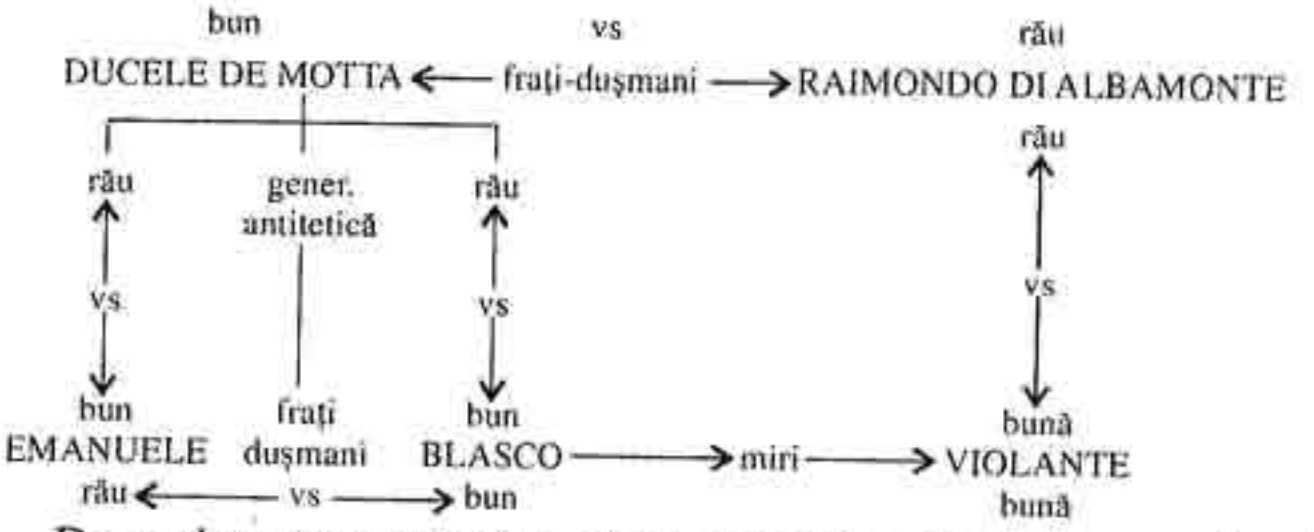
Jocul opozițional între cei doi dușmani vrea ca dușmanul, ca încarnare a obstacolului, să se reînnoiască din când în când,

imprevizibil, chiar şi atunci când partida pare închisă. Lupta dintre Juve şi Fantomâs, care se întinde pe volume întregi fără să se încheie vreodată (aşa cum se întinde şi perechea sa actuală de benzi desenate, istoria comisarului Ginko împotriva lui Diabolik) constituie exemplul de manual al acestei mecanici. Dar şi *Fericiţii Pauli* răspunde prescripţiilor propriului gen, iar episoadele se întrepătrund şi se reînnoiesc, se închid şi se redeschid la nesfârşit: ca în finalul unei simfonii beethoveniene (sau, mai exact, ca într-o conştientă emfatizare a sa parodistică), lovitura de tobă ce anunţă sfârşitul indică în realitate, în spatele cortinei ce începe să cadă, o nouă încheiere care o ia de la capăt şi aşa mai departe pe sute de pagini. *Fericiţii Pauli* începe să se încheie pe trei sferturi ale parcursului său şi explodează într-un lanţ de epiloguri ce nu se cicatrizează niciodată.

Dar dacă opoziţia trebuie să se reînnoiască, ea trebuie să-şi întemeieze natura sa metafizică (bine contra rău) pe o latură eminamente dramatică şi uimitoare: şi iată o altă constantă a foiletoanelor, artificiul *fraţilor duşmani* pe care îl găsim cu exactitate frecventat de Natoli. Toposul inamicilor-fraţi se uneşte frecvent (ca în acest roman) cu cel al *generaţiei antitetice*: tatăl rău dă naştere fiului bun ce va restabili dreptatea acolo unde tatăl a comis nedreptatea şi invers.

În *Fericiţii Pauli*, generaţia antitetică se dublează şi se învălmăşeşte într-o serie de chiasme, atunci când un tată libertin dă naştere atât unui fiu libertin, cât şi unui fiu virtuos; fiii sunt buni prin însăşi inocenţa lor în raport cu responsabilităţile tatălui (care e bun, ca frate duşman, faţă de Raimondo); însă, pe urmă, cei doi fii sunt unul rău şi celălalt bun în opoziţie reciprocă. În ce-l priveşte pe fratele duşman al tatălui, el dă naştere unui înger de virtuţi, Violante, care intră la sfârşit într-un raport de rudenie cu fiul-frate bun, Blasco.

În acest joc de «conotaţii elementare ale unei rudenii», valenţele, aşa cum se vede, se complică, fiindcă nici unul nu e bun ori rău în absolut, ci fiecare asumă o calitate faţă de celălalt. Dacă ar fi să ne pretăm la scheme, iată cum ar putea să fie reprezentată această serie de raporturi:



De unde se poate vedea că numai Raimondo e mereu rău şi numai Blasco e mereu bun şi nu poate să nu se unească la sfârşit cu Violante, bună prin simplu merit. Prin sacrificiul Gabriellei, care asumă în sine valenţele opuse ale diverselor personaje în joc: bună în raport cu Don Raimondo (şi rea, fiindcă până la urmă îl trădează), bună-rea în raport cu Blasco, bună-rea în raport cu Violante. Lipsa sa de verosimilitate psihologică devine o necesitate emblematică la nivel de structuri actanţiale ale dramei, iar moartea sa este minimum pe care naratorul îl poate născoci spre a elibera povestirea de o contradicţie permanentă ce împiedică lucrurile să meargă bine (şi aici trimiterea se face, poate, şi la unele blânde sclave salgariene, pe care cititorii ar vrea să le vadă căsătorite cu eroul, fiindcă sunt mai umane şi simpatice decât eroinele de o frumuseţe rece şi virginală; în timp ce autorul le face să dispară la sfârşit fără milă deoarece altminteri valenţele mitologice ar sări în aer, iar cititorii n-ar mai reuşi să aşeze bucăţile la locul potrivit, aşa cum dictează legile romanului popular). În acelaşi sens observau Marx şi Engels şi anume că, la sfârşitul *Misterelor Parisului*, Fleur-de-Marie, devenită, din prostituată virgină aşa cum fusese, prinţesa Amelia, ea trebuie să moară, fiindcă dacă cititorul poate accepta mântuirea devine dificil pentru morala burgheză a accepta ideea ca o fostă prostituată, fie şi inocentă, să fie premiată cu urcarea pe tron. Am putea spune că aceste curioase personaje (deseori feminine, dar câteodată şi masculine: vezi pe Chourineur) de "bătuţi de soartă" sunt utile tocmai spre a introduce în romanul foileton o vână de umanitate; fiindcă sunt lipsite de rigiditatea emblematică a altor personaje, însă tocmai de aceea sunt sortite eliminării. În mod curios, destinul lor tragic este exact cel care, în romanul "cult" ori "angajat",

atinge eroul, care e de aceea *erou problematic*, iar romanul (ce reflectează asupra propriilor structuri şi asupra propriei funcţiuni) nu poate să nu-l dea pierzaniei; în timp ce romanul popular, prezentându-ne nişte personaje mitologice, le consacră succesului şi le conferă o mono-dimensiune şi, deci, trebuie să ni le restituie la sfârşit încoronate de fericire (ori cel mult, pentru unele, de o moarte senină, scontată din motive de vârstă, aureolată în orice caz de ceva ce are de-a face cu un har supranatural).

Spre a încheia această trecere în revistă a constantelor romanului popular vom aminti că Tortel (pe care l-am citat şi, totodată, l-am integrat din belşug în această enumerare grăbită) încearcă să circumscrie «spaţiul» imaginativ al romanului popular; să traseze o topologie a acestui univers în care loviturile de teatru se succed şi lupta dintre bine şi rău pare să se regenereze mereu, fără a se atenua cu totul nici măcar la sfârşit, lăsând deschisă o spirală asupra unei posibile continuări a acestei dialectici, într-un fel de pesimism consolator şi de optimism tragic, ca şi când ar spune cititorului că contradicţia dintre bine şi rău e o constantă a istoriei, că el îi va fi mereu victimă şi că nimic, nici măcar romanul, ce-l consolează chiar în momentul acesta, nu-l va putea sustrage propriului destin.

"Se întâmplă ca imaginea obsesivă să nu poată da spre alt spaţiu care să nu fie ea însăşi. Aici [el vorbeşte de descoperirea finală al celui de-al treizeşilea volum al seriei Fantômas, unde bagă de seamă că Juve şi Fantômas sunt fraţi], printr-o minunată invenţie romanescă, întregul spaţiu simbolic al identităţii contrariilor e reumplut. Un univers iraţional, imposibil, s-a pietrificat pe neaşteptate în această afirmaţie neverosimilă şi necesară că cei doi adversari, cele două opoziţii dominante şi egale sunt readuse la o unitate. Binele şi răul a căror origine este comună se compun într-o pereche de forţe egale şi de sens contrar. E un mecanism pe care prima imagine halucinantă l-a făcut să funcţioneze şi care nu se va mai opri. Fiecare din cele două feţe inverse şi inseparabile urmează propriul dublu, faţa sa negativă ce nu va acosta decât la catastrofa finală şi care singură îi permite lui Juve să vadă chipul fratelui său: `cu siguranţă glasul visurilor

spusese adevărul!...' Structura romanului popular e repetiție pură, foarte obsesivă, a unei teme unice: cea a accesului la stăpânire, aceasta din urmă figurată de întreprinderea celui pe care l-am numit eroul".

Prin urmare, nu ne va fi îngăduit să folosim aceste observații ca apolog, nu atât al întreprinderii lui Natoli (care depinde de legile genului literar în care se încadrează), cât al aceluiași subiect care-l inspiră și care îl conduce în alegerea formei-foileton din prima perioadă, aproape la o sută de ani de la prima sa apariție și la cel puțin cincizeci de ani după dispariția sa?

Apucându-se să povestească istoria unei societăți secrete, dominate de un erou fondator de legi autonome, pe care el le suprapune celor ale societății spre a realiza o justiție a sa și propria sa îndreptățire, nu va fi oare Natoli constrâns să asume legile *acelui* gen care singur putea să furnizeze o justificare ideologică (și o demascare în același timp, dincolo de intențiile sale) a poveștii pe care el o construia? Natura profundă a foiletonului nu îngăduie lupta unui presupus bine contra unui presupus rău care la sfârșit se redescoperă foarte asemănătoare?

Acest gen de răzbunători ce se nasc spre a apăra poporul și asumă în mod fatal, cu metode, chipul persecutorilor cu care se luptă, virtutea aceasta ce trăiește în chip de criminalitate (sau această criminalitate ce se prezintă drept virtute) nu sunt o marcă comună a societăților secrete reale între care Fericiții Pauli constituiau una – și pe cât se pare nu ultima, dintre încarnări?

Și unde rezidă, pentru creaturile imaginare și pentru cele reale, mecanismul care le însemnează cu această ambiguitate fundamentală și definitivă? Și care le împinge obsesiv să repete propria lor întâmplare, fără a opri vreodată partita, inventând noi chipuri ale dușmanului, într-un vis sângeros, într-un joc tragic, unde și binele și răul sunt abstracțiuni romanești, iar realitatea e cea a violenței tenebroase, din când în când ideologizată ca act de solidaritate sau persecutare a răufăcătorilor? Nu cumva păcatul acesta originar e de căutat între Erou și popor pentru care acesta pretinde că se luptă?

Și iată că trebuie să revenim la rădăcina mitului de bază al romanului popular, figura eroului Supraom. Supraomul acela care, așa cum bine observase Gramsci, mai înaintea lui Nietzsche (sau a

falsificatorilor săi ideologici naziști), apare în paginile romanului popular, populist și democratic, ca purtător al unei soluții autoritare (paternaliste, autogarante și audoîntemeietoare) pentru contradicțiile societății, peste capul membrilor săi pasivi.

Ideologia supraomului și a societății secrete

Filonul pe care am decis să-l numim «roman popular» se ivește și se afirmă în Franța după ce Émile de Girardin întemeiază, în 1833, *Le musée des familles*. Firește, s-ar putea vorbi de roman popular prin cel mai vechi filon narativ anglo-saxon care, de la *Clarissa* lui Richardson și de la romanele lui Fielding sau ale lui Defoe, trecând prin capodoperele lui *gothic novel*, ajunge până la Dickens. De fapt, e vorba de apariția unei proze pentru burghezie, influențată de faptul că și femeile încep să devină cumpărătoare de marfă romanescă.

Însă există factori concomitenți care vorbesc de romanul francez popular al epocii de care se discută: presa populară propusă de Girardin atinge și clasele cele mai sărace ale populației și se știe că în vremea apariției în episoade a *Misterelor Parisului* chiar și analfabeții se reuneau în intrândurile caselor spre a li se citi întâmplările. Este nașterea unui nou public, căruia proza populară îi vorbește dar *și de care* vorbește. Plebeii, clasele subalterne încep să devină obiect al povestirii. Să ne gândim, în afară de *Misterele Parisului*, la *Evreul rătăcitor*, la *Mizerabilii*, spre a ajunge până la personaje și la universul proletar torinez ce apare în paginile Carolinei Invernizio. Romanul popular francez nu vorbește despre popor spre a putea vinde poporului: suportă, de fapt, impactul unei situații politice și sociale generale, este contemporan cu nașterea mișcărilor socialiste (*Misterele Parisului* anticipează cu câțiva ani baricadele din '48), e scris de prozatori care, într-un fel ori altul, se simt implicați într-o bătălie «democratică». Sue, știm asta, își consumă experiența sa dandystă spre a deveni mai întâi socialist reformist și, în sfârșit, socialist revoluționar; Dumas se luptă împotriva legii Riancey ce amenință libertatea presei; Hugo e străbătut de fermenți populiști și de un socialism moderat și mistic în același timp... Romanul popular al

primei etape se prezintă ca fiind democratic, spre deosebire de cel din a doua etapă, de care se apropie prin Ponson du Terrail, care foloseşte însă lumea interlopă şi plebeii ca fundal pentru întâmplările agitatelor sale personaje fără nici o preocupare de investigaţie socială.

Dar şi atunci când e *în mod sincer* democratic, romanul din secolul al XIX-lea nu scapă unui anumit destin mistificator, din motive oarecum clare. Aşa cum am demonstrat în studiul nostru despre Sue, ideologia acestor autori e social-democratico-reformistă. Însăşi forma romanului îi obligă la această opţiune ori această opţiune îi conduce la alerea acelei forme: curba narativă constantă a romanului popular vrea ca în noile întâmplări să se deschidă crize şi contradicţii şi ca apoi, prin apariţia unui *Deux ex machina*, contradicţiile să se asaneze, iar ordinea să revină.

Este extrema sărăcire a schemei tragediei aristotelice, cu excepţia faptului că, la Aristotel, curba sfârşea într-o catharsis «tragică» (şi discursul poetului are loc în jurul ciocnirii omului cu destinul); aici însă catharsis, din motive de vandabilitate, trebuie să fie optimistă. Structura narativă ce doreşte o criză copleşită de o catharsis optimistă impune ca universul să prezinte nişte breşe şi acestea să poată fi asanate de o acţiune reformatoare. Romanul popular nu poate fi revoluţionar, fiindcă altminteri şi modelul narativ, în care publicul se recunoaşte şi care îi procură consolări plăcute, ar sări în aer. În proză, revoluţia se produce la nivelul unor forme narative din categoria «altele» ce prefigurează o definiţie diferită a lumii, sau în orice caz afirmă imposibilitatea acceptării lumii aşa cum este.

De aceea Balzac nu e Dumas, fiindcă Lucien de Rubempré se omoară, Père Goriot moare, Rastignac învinge, dar cu un preţ scump şi mizerabil. Stendhal e revoluţionar fiindcă Julien Sorel nu-şi poate urma visul de succes în societatea restauraţiei. Dostoievski e revoluţionar fiindcă falimentul eroilor săi este o critică a ordinii oficiale a universului.

Neputând fi revoluţionar întrucât trebuie să rămână consolator, romanul popular e constrâns să înveţe că, dacă există contradicţii sociale, există forţe care ar putea să le asaneze. Însă aceste forţe nu pot fi cele populare, fiindcă poporul nu are putere, iar dacă o preia atunci avem revoluţie şi, deci, criză. Asanatorii

trebuie să aparţină claselor dominante. Întrucât, fiind clasă dominantă, ei n-ar avea interesul să asaneze contradicţiile, trebuie să aparţină unei stirpe de justiţiari ce întrevăd o justiţie mai amplă şi mai armonioasă. Iar întrucât societatea nu recunoaşte nevoia lor de dreptate şi nu le înţelege proiectul, ei trebuie să-l urmeze împotriva societăţii şi împotriva legilor. Spre a o putea face trebuie să fie dotaţi cu calităţi excepţionale şi să aibă o forţă carismatică aptă să le legitimeze decizia aparent subversivă. Iată crearea Supraomului.

Cei trei muşchetari acţionează ca supraoameni, suprapunând capacitatea lor de a deosebi binele şi răul mioapei aprecieri legaliste a autorităţilor oficiale, şi decid executarea lui Milady sau, în *După douăzeci de ani*, salvarea lui Charlesl I şi moartea lui Mordante. De fapt însă, între purtătorul de carismă şi cel ce ia deciziile ultime asumând în nume propriu tragica responsabilitate se află Athos. În seria revoluţiei franceze, cea a lui Dumas, eroul carismatic este Giuseppe Balsamo (??) care decide practic, prin înşelătoria cu coroana reginei, să determine izbucnirea revoluţiei. Pentru a face aceasta, el e dotat cu calităţi supranaturale, fiindcă este nemuritorul Cagliostro, se înconjoară şi de o societate secretă, secta Iluminaţilor din Bavaria (care, ce întâmplare, va atrage simpatiile legitimiste ale lui Joseph De Maistre): societatea secretă care decide între bine şi rău e în mod intim reacţionară şi acţionează potrivit unui principiu mistic al său fără a căuta raportul cu masele pe care-l căuta Marat sau *Le père Duchesne*. Montecristo e un supraom ce decide pedepsirea tuturor răufăcătorilor fără a se îndoi de legitimitatea gestului său (garantat de enorma putere economică) şi coroborează carisma cu apariţiile exterioare inspirate din fasturile orientale. Rodolphe de Gerolstein din *Misterele Parisului* e un supraom care, de la înălţimea carismei sale regale, judecă şi trimite la judecată tot ce înhaţă şi – decise de el – devin literă de evanghelie nemiloasa tortură pe care o suportă notarul Jacques Ferrand, orbirea lui Maître d'Ecole, distrugerea finală a tuturor răufăcătorilor, la fel ca şi răsplata pentru cei buni, pe care el îi reuneşte într-o fermă model unde în mod paternalist dispune de fericirea şi siguranţa lor (până în momentul în care se vor răscula împotriva deciziilor sale).

În faza imperialistă a foiletonului vom avea supraoameni malefici pe Rocambole şi Fantômas, dar când primul îşi dă seama iată că el funcţionează şi ca un supraom benefic. Şi supraom e, în fine, şi Coriolan della Foresta.

Caracteristic tuturor e faptul de a decide pe cont propriu ce este bine pentru plebeii oprimaţi şi cum să fie răzbunaţi. Însă supraomul e atins de îndoiala că plebeii ar putea şi ar trebui să decidă pe cont propriu şi astfel el nu va mai fi niciodată chemat să-i lumineze şi să-i consulte. În pofta sa de virtute el îi vânează constant în rolul de subalterni ai săi şi acţionează cu o violenţă represivă cu atât mai mistificată cu cât se travesteşte în Salvare. Astfel, în mod fatal revolta sa devine o reglare de conturi între Puterile rivale care sunt două chipuri ale aceleiaşi realităţi. Nu contează raţiunile morale sau de necesitate istorică pentru care societatea secretă a luat fiinţă; contează refuzul său de a ieşi la iveală şi de a solicita primirea de conştiinţă populară. În acest fel, societatea secretă, încarnare colectivă a supraomului, falimentează propriul ei proiect de rezistenţă şi eliberare şi devine o altă formă de dominare. Născută împotriva Puterii şi împotriva Statului, ea acţionează ca un stat în Stat şi devine un Stat Ocult, fără speranţă.

Cine îi îndură fascinaţia, trăieşte propria sa poveste onirică precum cititorul de roman popular care cere paginii fantastice să-l consoleze cu imagini de dreptate, gestionate de alţii, spre a-l face să uite că în realitate dreptatea îi este sustrasă.

Astfel se închide cercul lecturii noastre al *Fericiţilor Paulini*: şi nu atât subiectul cât forma narativă pe care autorul a fost obligat să o folosească în nevoia de a o povesti devine pentru noi document etnologic, cheie antropologică de comportamente recurente, oglindire a unei ideologii.

Vathek

Vathek avea o înfăţişare plăcută şi maiestuoasă, însă atunci când devenea furios unul din ochii săi devenea atât de înfricoşător încât cine era ţintit de el putea muri pe loc. William Beckford, autorul lui Vathek (care, ca bun englez ce este, obişnuieşte să înflorească cu o graţie plăcută trecerea în revistă a umorilor negre) notează imediat după aceea că Vathek, spre a nu depopula regatul, dădea rar drumul mâniilor sale. Însă spune asta spre a-l linişti pe cititor: şi apoi, fără a-i lăsa nici un răgaz, îl asaltează cu o sarabandă de nelegiuiri, rituri sângeroase într-un turn foarte înalt în care se sacrificau sclavii şi familiile lor, masacre de copii nevinovaţi sub ochii părinţilor, sacrificii de concubine abandonate fiarelor, imani, sfinţi şi mullahi batjocoriţi şi trimişi la moarte, Mahomed blestemat, ospitalitate trădată, negoţuri cu demoni, adoraţie a diavolului, rituri ale focului, mlaştini ce emană miasme şi hrănesc ierburi otrăvitoare, împrejurul cărora o regină dezbrăcată – urmată de două negrese oribile şi de o cămilă infernală – dansează evocând duhurile şi apoi cavalcade orientale de un fast satrapic, mulţimi de eunuci şi de spiriduşi, hăuri, încăperi subterane locuite de mumii vii, gângănii care vorbesc şi lente cortegii de suflete damnate ce trec punându-şi mâna dreaptă pe inima care arde, firește, pentru eternitate.

William Beckford îşi scrie romanul către 1782 şi îl publică în 1786; cu cincisprezece ani mai înainte, aşa cum aminteşte Salvatore Rosati în introducerea la această ediţie italiană[30], apăruse *Castelul din Otranto* al lui Walpole, ce începea în mod oficial epoca «goticului»; iar în 1756 Edmund Burke scrisese acea *Cercetare asupra originii sublimului şi a frumosului* care urma să inaugureze toate speculaţiile asupra «plăcutei orori» pe care arta le poate procura când pune în joc fenomene nelegiuite ce ar depăşi

[30] Milano, Bompiani, 1966.

pragul imaginației noastre. Așa cum sublinia Burke, "Tot ceea ce poate trezi idei de durere și de pericol, ori tot ce este într-un anumit sens înfricoșător, ori care privește obiecte înfricoșătoare, este o cauză a sublimului; ori este ceea ce produce cea mai puternică emoție pe care sufletul este capabil s-o simtă... Atunci când pericolul sau durerea presează prea de aproape, ele nu sunt în măsură să ofere nici o plăcere și sunt doar înfricoșătoare; însă privite de la oarecare distanță și cu anumite modificări pot fi, și chiar sunt, plăcute, așa cum le întâlnim în fiecare zi».

Se știe cum sunt urmărite speculațiile despre sentimentul sublimului în *Critica rațiunii* a lui Kant și în acel studiu *Despre rațiunea plăcerii procurate de obiectele tragice* scris de Schiller în 1871: însă Beckford publicase deja *Vathek* încât pare să aparțină mai mult cărților ce creează atmosfera culturală a unei epoci care nu e a celor care o reflectă.

De unde concluzia că a înscrie *Vathek* în filonul romanului negru nu pare a fi suficient; iar dacă ideea de sublim agită fantezia artiștilor din epocă, cartea lui Beckford încarnează numai parțial idealul sublimului estetic (ce devine actual atunci când între materia narată și cititor intervine un hiat, o distanță pacificatoare, datorată forței stilului). În schimb, în privința lui Beckford planează suspiciunea că povestea sa despre califul păcătos și damnat, mai mult decât sferei reflecțiilor morale despre nelegiuirea umană, aparține seriei de oferte imorale, și ar fi (travestit) una din multele anti-evanghelii ce erau predicate în acele decenii; spre a fi mai bine înțeleși, în stilul operelor lui Sade.

Vathek comite crimele sale îngrozitoare spre a obține o iluminare: păcătuiește, însă supus, dacă nu lui Dumnezeu, atunci unui Anti-Dumnezeu: biciuirea simțurilor i se oferă ca instrument de revelație și de putere; satanism și ședere în infern sunt etape spre supraom... Astfel încât cartea aceasta, mai mult decât în tagma romanelor ororii (cu Vathek alături de Mabrosio de Monaco, sau cu Schedoni – cu care de altfel se înrudește prin trăsături caracterologice și fizionomice, inclusiv prin ochiul înspăimântător) intră în prototipurile acelui grup de romane satanice care vor găsi, un secol mai târziu, un sinopsis critic, un dicționar de buzunar, în *Là-bas* a lui Huysmans (controlat, cum se zice, de sentimente catolice indispensabile sataniștilor romantici

întârziați, în timp ce sataniștii libertini din secolul al XVIII-lea preferau – spre a păcătui blestemând – să recurgă la religiile orientale).

Nu-i o întâmplare că unul dintre prefațatorii cei mai atașați și atenți ai uneia dintre multele reeditări ale acestei cărți (scrisă întâia oară în franceză) a fost Mallarmé; înclinat prin conjunctură istorică spre baletele blasfematorii și spre sadismele cu care cultura epocii sale împărtășea, cum se știe, Carnea, Moartea și Diavolul. Însă dacă Mallarmé pare să aprecieze, în roman, "omorurile vagi și neștiute... moliciunile virginale" (și e încântat, printre rânduri, de figurine efebe, de androgini perverși și castități coercitive), adevărul e că cel mai bun Beckford pare să fi practicat cu dezinvoltură și constanță omorurile de care povestește: alternativa, pentru biografii săi, e de a ști dacă împreună cu un tinerel frumușel el a păcătuit împotriva cărnii ori împotriva religiei, dacă acest lucru l-ar fi făcut sclavul dorințelor sale ori l-a inițiat în luxuriile festive ale Liturghiei Negre. Probabil ambele lucruri, dacă – cum singur recunoaște – el organiza în castelul său de la Fonthill reuniuni foarte plăcute, ce durau câteva zile și la care nu se știe bine ce se întâmpla, dar în care putea să afle de toate, cu atât mai mult cu cât Beckford admite că de la aceste reuniuni i-a venit inspirația pentru *Vathek* -ul său.

Un ultim comentariu: romanul negru se naște într-o Anglie ce se industrializează cu pași repezi, aproape ca reacție fantastică la priveliștea îngrozitoare a breslelor de țesători și filatori mecanici. Romanul negru (și, odată cu el, orice formă de fantastic) revine la modă în aceste decenii, drept corolar de nelipsit al oricărei alergii la civilizația bunăstării și a consumului. Dar, vai, spre a obține iluminări de la Diavol trebuie să curgă multă credință: și nu mi se pare că acesta ar fi cazul.

Montecristo

În timp ce scriu, *Montecristo* a ajuns la televiziune la al doilea episod şi, în consecinţă, se înmulţesc ediţiile romanului, asupra căruia nu-i inutil să revenim; deoarece e mult mai puţin citit decât se crede.

Şi, totuşi, e vorba despre un roman important, nu din cauza succesului popular pe care l-a avut, ci al climatului "filosofic" ce-l înconjoară: de aceasta şi-a dat seama Gramsci atunci când regăsea în *Contele de Montecristo* (ca şi în romanul foileton în general) germenii acelei figuri a Supraomului pe care filosofia l-ar fi inventat doar mai târziu. Sensibil la supraomul Montecristo, Gramsci îl lăsa în umbră pe predecesorul său direct, Rodolphe de Gerolstein din *Misterele Parisului*, model al lui Dumas (mai mult decât model, resort determinant: succesul lui Sue îi obliga pe ceilalţi scriitori să-i repete stereotipiile); însă e sigur că în *Montecristo* teoria Supraomului e expusă mai în detaliu şi mai sistematic, iar Dumas oferă, insinua Gramsci, filosofeme tuturor viitorilor profeţi laureaţi în *Uebermensch*.

Firește, este impresionant cum artizanul Dumas, trezindu-se în mâini cu o temă romanescă deja autosuficientă (un nevinovat închis şi, apoi, eliberat ce se pregăteşte pentru Vendetă), mută accentul de pe Vendetă pe Voinţa de Putere şi de pe aceasta pe Misiune. Adică Montecristo, pregătit pentru răzbunare graţie comorii Abatelui Faria, începe să înţeleagă că el nu e numai un răzbunător, ci şi un justiţiar, fiindcă posedă libertatea şi absenţa unor determinări: "Sunt regele creaţiei, îmi place un loc, rămân acolo; mă plictisesc, plec, sunt liber ca păsările, am aripi ca ele... Am justiţia mea proprie...Ah, dacă aţi fi trăit viaţa mea, nu aţi mai fi dorit alta şi nu aţi mai intra niciodată în lume, decât spre a îndeplini cine ştie ce măreţ proiect!". Astfel, se lansează precursorul lui Zarathustra în urzirea pedepselor, degustând haşiş şi brodând laude libertăţii spiritului. Dar pe măsură ce răzbunarea se produce iar el se dezvăluie duşmanilor, îl întâmpină o piedică: poate răzbunătorul să găsească temeiul propriilor gesturi şi al propriilor opţiuni în faptul că e Supraom? Diferenţa dintre Dumas

şi Nietzsche (alta nu există) se află în întregime aici: Nietzsche este, istoric vorbind, destul de matur (şi are vigoare speculativă) pentru a rupe punţile cu justificări transcendente, celălalt e cel ce evaluează (chiar acceptând să fie supus la probă); Dumas nu are vigoare speculativă şi trebuie să-şi vândă propriul produs: iar asta, mai ales din cauza Spiritului Timpului, însă nu mai ştie unde să-l pună. Supraomul va deveni atunci un trimis al Domnului.

Transformarea are loc în capitolul patruzeci şi şapte, în timp ce Montecristo dialoghează cu Villerfort, Procurorul care-l închide în castelul d'f. Contele îşi expune filosofia sa despre superioritate, dezavuează puterea legilor în favoarea opţiunii individuale care le distruge lanţurile, raţionează cu răceală asupra propriei figuri, dar, pe neaşteptate, scoate din mânecă asul Misiunii Divine, spre a face faţă obiecţiilor lui Villefot. Există "oameni pe care Dumnezeu i-a situat deasupra titraţilor, miniştrilor şi a regilor, dându-le o misiune de împlinit, nu un post de ocupat... Eu sunt unul dintre aceste fiinţe excepţionale; da, domnule, şi cred că până acum nici un om nu s-a aflat în împrejurări ca ale mele..." Câteva sute de pagini după aceea, tânărul Morel, uluit de puterea şi de bunătatea sa, între timp l-a descoperit pe Montecristo: "Oare dumneavoastră sunteţi mai mult decât un om? Sunteţi un înger?». Montecristo e un înger: e un trimis al Domnului. Către sfârşitul poveştii sale e cuprins de îndoieli, se teme că a făcut nelegiuiri, dar până la urmă îi cad în mână manuscrisele secrete ale Abatelui Faria şi el îşi citeşte epigraful: "Vei sfâşia colţii dragonului şi vei călca sub picioarele tale leii, zise Domnul". "Ah, mulţumesc, iată răspunsul!", strigă Montecristo. Şi e de-a dreptul mulţumit că, după ce îl va fi lămurit pe cititor (nu există supraoameni care să nu fie semizei), îşi permite chiar să încalce regula de castitate severă pe care răzbunarea i-o impusese: navighează fericit pe lângă ţărmuri necunoscute alături de femeia care îl iubea în tăcere şi redevine om spre a nu pune în criză pe cumpărătorii foiletonului.

Rocambole

Când, în 1854, viscontele Pierre-Alexis Ponson du Terrail publica primul volum din **Rocambole**, Eugène Sue, exilat în Savoia, își aștepta moartea, bolnav și decepționat. Astăzi, cititorul poate dispune în același timp de marile best-sellers ale romanului foileton, iar d'Artagnan, Învățătorul de Școală, Vautrin, Juve și Rocambole se pot amesteca în ochii pelegrinului grăbit într-o unică kermeză făcută din fii naturali, otrăvuri exotice și ducese penitente. Însă panorama romanului popular a secolului al XIX-lea e mult mai întinsă decât se poate crede și a-l reduce la clișee nediferențiate înseamnă a comite aceeași eroare cu a cuiva ce-ar vrea să judece cu aceeași măsură *Adio, Africa* și documentarele tv despre războiul din Vietnam.

În 1850, în timp ce făceau furori romanele sociale ale lui Sue și romanele istorice ale lui Dumas, Cea de-a Doua Republică aproba legea Riancey prin care erau amendate ziarele ce ar fi publicat un roman foileton; era o lege aspră care practic ucidea foiletonul, dar care demonstra, în violența sa reacționară, un fapt de neconfundat: romanul foileton din prima jumătate a secolului al XIX-lea avea, de bine de rău, o funcție democratică. Cu legea Riancey lua sfârșit o epocă; în 1851, când Louis Napoleon instaura dictatura personală sub eticheta Imperiului, Balzac murise deja, Sue pleca în exil. Romanul foileton își începea cea de-a doua viață a sa, iar vicontele Ponson du Terrail apărea drept maestrul acestei arte a senzației pentru senzația în sfârșit dezbrăcată de orice iluzie ideologică. Dacă Eugène Sue se folosise de mai mult de o mie de pagini spre a duce la bun sfârșit o recunoaștere (Rodolphe de Gerolstein descoperă că Fleur-de-Marie era fiica sa), iată că Ponson du Terrail, în *Fierarul de la mănăstire*, ne oferă mai bine de 26 de recunoașteri în mai puțin de 300 de pagini. Dacă Dumas zăbovise vreme de numeroase capitole mai înainte ca Milady să verse, din montura unui inel, o pulbere mortală în cupa lui Constance, Ponson du Terrail, tot în *Fierarul*, reușește să orchestreze douăzeci de morți prin otrăvire. Recitând volumele seriei *Rocambole*, pare că du Terrail filmează, într-un volum cu o

viteză accelerată, ca într-o peliculă de Ridolini, evenimente care, în mod normal, odinioară reuşeau să alimenteze o serie de zece episoade. Când actuala reeditare va fi ajuns la *Moartea sălbaticului*, se va vedea atunci cum Rocambole reuşeşte, în decursul câtorva capitole, să-şi strangulleze mama adoptivă şi să-i ucidă cu pumnalul amantul, pe Ventura, ca şi pe călăul portughez Zampa, aruncându-l apoi într-un beci inundat; să-l arunce de pe un povârniş abrupt pe învăţătorul Sire Andrew Williams, redus de-acum la condiţia unui rebut uman orbit şi tatuat de sălbatici; să pună la cale moartea de apoplexie a unui uşier zurbagiu băgându-i un ac în ceafă; să încerce, precum vicontele de Chamery, să se însoare cu prea frumoasa ducesă Conception de Sallandrea; în sfârşit, să fie atras într-o criptă rupestră, dat pe mâna unui ucigaş (şi a călăului portughez Zampa, reînviat), desfigurat cu acid sulfuric şi trimis la băile din Toulon în locul adevăratului viconte, care aspiră, firește, la mâna prea frumoasei ducese.

Spre a orchestra acest crescendo (entuziasmant, în felul lui), Ponson du Terrail nu economiseşte nimic; şi nu-i vorba atât de propoziţiile pe drept cuvânt faimoase("avea mâinile reci ca de şarpe") cât de punerea la lucru fără prejudecăţi a întregului armament deprins din foiletonul clasic, denaturat, scos din contextul său originar.

În primul volum al seriei (intitulat acum *Geniul răului*, altădată *Moştenirea misterioasă*), Armand de Kergaz, putred de bogat şi dedicat pedepsirii crimei şi izbăvirii celui nefericit, apare drept copia perfectă (identice sunt până şi anumite replici) a lui Rodolphe din *Misterele Parisului*. Iar diabolicul Sire Andrew Williams întreţine cu Parisul aţipit o discuţie ce calchiază *Parisul pentru noi doi!* al balzacianului Rastignac. Cu excepţia faptului că orice referire este dezideologizată. Exista în Sue identificarea Francilor cu clasa opresorilor şi a Galilor cu clasa muncitoare a primaţilor (luată dintr-o întreagă tradiţie de sociologie conservatoare folosită cu scopuri progresiste): la Ponson du Terrail, întâlnim situaţia opusă, însă ea serveşte pentru a lăuda frumuseţea aristocratică a lui Jeanne de Balder, imună, în puritatea sa francă, la contaminări galice.

Cei câţiva ani de dictatură napoleonică au făcut să moară un gen, o elocvenţă rudimentară, dar eficace. Şi Ponson se complace

în adnotări sociale, ca în acest incomparabil fragment din *Mizeriile Londrei*: "La colțul de sud-est al lui Wellclose Square se află o stradă largă de circa trei metri; la jumătatea ei se ridică un teatru, în care cele mai bune locuri se vând cu doisprezece bani și se intră în sală pentru un penny. Primul actor e un negru. Acolo se fumează și se bea în timpul spectacolului. Prostituatele ce merg la peluze sunt desculțe; sala e alcătuită din hoți". Însă romanul popular a încetat de-acum să mai fie acuzatorul societății; vinde senzații jucând pe o societate fictivă, o pură ficțiune narativă. Iar când surrealiștii și Cocteau înnebuneau de bucurie pe paginile lui Rocambole și Fantômas, ale lui Sue și Dumas, vor pune în umbră abisul ce exista între cele două etape ale romanului popular. Bravi esteți ce erau, vor exercita în iubire același ecumenism de care vor da dovadă în ură moraliștii inamici ai prozei de masă.

Este neîndoielnic faptul că *Cei trei mușchetari* reprezintă o mare galerie de portrete de secol al șaptesprezecelea. E discutabil însă faptul dacă aceste portrete descriu indivizi inediți. Chiar și cele două personaje mai dotate cu caracter, Athos și Milady, rămân memorabile întrucât fuseseră povestite de mai multe ori de la romanul gotic încoace și care îi reprezintă pe "Frumosul tenebros" și pe "Frumoasele doamne sans merci".

Judecat la dimensiunea psihologiei de manual, Aramis n-ar fi nici el cine știe ce, un amărât de abate de dinaintea secolului al optsprezecelea care miroase un pic a cearșafuri desfăcute și un pic a fum de tămâie. În prima carte, apare cu ușurință interesat de jocurile de alcov împărțindu-și vocația între un duel și un bilet parfumat și pare a se mântui numai în *După douăzeci de ani* unde conduce cu înțelepciune diplomatică contactele între englezi și Fronda, în timp ce în *Viconte* devine de-a dreptul general al iezuiților, dar reproducând în gesturi prea explicite pe *Evreul rătăcitor* al lui Sue care îl precede cu patru ani.

Și totuși ar trebui să dea de bănuit răceala și egoismul cu care Aramis trece prin cele trei volume ale sagăi fără a ceda niciodată la altceva în afara propriei sale vocații de intrigant. D'Artagnan nu are constanță: îl are la mână pe Cardinal atunci când îi aruncă pe masă permisul de liberă trecere a lui Milady ("din ordinul meu și pentru binele Statului posesorul prezentei a făcut ceea ce a făcut"), dar atunci când Cardinalul îi semnează brevetul de locotenent îi cade la picioare exclamând "Monsignore, viața mea vă aparține!". Atât de impenetrabil la pasiuni, Athos cedează în realitate la toate șantajele inimii, de la chinul trădării la șantajele iubirii paterne. Porthos e sclav al propriei vanități și al generozității sale, dar la sfârșit se oferă unei morți obtuze și eroice. Caracterul de intangibil și enigmatic al lui Aramis, neîndoielnic cel mai puțin "omenesc" dintre cei trei mușchetari, constă însă în funcția sa structurală înăuntrul trilogiei: o poveste ce opune Statului Aventura Rațiunii, cu victoria celei dintâi. Faptul ține mult de secolul al XVIII-lea.

Iar povestea se derulează între două figuri cheie din care una este prefigurarea celeilalte: Richelieu şi Aramis.

Însă adevăratul mare protagonist din *Cei trei muşchetari* este Richelieu; la el se raportează muşchetarii ca expresie a gustului individual al aventurii şi al generoasei lipse de prevedere. Dacă muşchetarii sunt imaginaţie picarescă în stare pură, intuiţia lui Dumas a fost că, în maturizarea epocii moderne, spiritul picaresc trebuia să se confrunte cu spiritul puterii.

Aşa este Richelieu, foarte uman în lipsa sa de umanitate, învingător moral în *Cei trei muşchetari*, fiindcă ţine să înceapă ca rău şi să sfârşească printre binecuvântările cititorilor fascinaţi ce şoptesc printre lacrimi: "Ce om!"; şi o spun şi muşchetarii în cele două volume succesive, regretând vremurile Măreţului ce nu mai este. Celelalte două volume se resimt de fapt de pe urma carenţei acestei dimensiuni baroce a Puterii: oamenii lui Fronda sunt nişte sărmani, Mazarin, un încurcă-lume, Louis XIV un prost, Fouquet un spirit inteligent. Şi de pe urma faptului că epoca nu mai îngăduie Puterii să se încarneze într-un erou carismatic. Iar Aramis e unicul care înţelege lecţia şi se prezintă, om al puterii, într-un univers de-acum de secol XVIII, ca adevăratul şi singurul interpret genial al Raţiunii de Stat, al conspiraţiei, al jocului între puterea simbolică şi puterea reală. Este unicul care iese din dimensiunea picarescă a tovarăşilor săi spre a intra în pliurile comediei ori ale tragediei burgheze, proaspăt şi disponibil spre a se confrunta cu aceleaşi arme cu Rastignac şi cu Vautrin.

Bragelonne

Aş putea fi acuzat de snobism, dar în lunile acestea în care toată lumea recitea, graţie medierii editurii Einaudi, *Cei trei muşchetari*, eu mă întorceam la *Vicontele de Bragelonne*. Mă întorceam împins de o mai veche remuşcare, fiindcă primului roman al trilogiei Muşchetarilor îi dedicasem numeroase lecturi şi, de asemenea, romanului *După douăzeci de ani*; în schimb, de *Viconte* nu mă mai apropiasem din adolescenţă, când mă plictisisem de-a binele cu prea lungile amoruri ale lui Louis al XIV-lea cu Vallière şi rămăsesem decepţionat de lipsa de ritm, de lovituri de teatru cu care cei patru inseparabili mă obişnuiseră în romanele precedente. Dar, vai, recitit azi, *Vicontele de Bragelonne* continuă să pară o mare carte urâtă. Acolo unde *Muşchetarii* jucaseră totul pe firul unei intrigi fără opriri şi fără lăbărţări, iar faptele se înlănţuiau în fapte în maniera pe care o ştim cu toţii – şi care, de la Croce la Manganelli, ne fac să exultăm – *Vicontele de Bragelonne* înaintează cu opinteli şi gâfâieli asemenea unui gramofon care când merge la treizeci de turaţii, când la şaptezeci şi patru, executând când o simfonie rossiniană, când una din acele "cantate la orgă" de la Şcoala de la Notre-Dame, cu un bas ce se întinde până la şaizeci şi patru de bătăi pe o singură notă. Apare în scenă Raoul cu a sa Vallière, apoi Raoul dispare, iar D'Artagnan şi Athos fac cu schimbul ca să-l repună pe tron pe Charles II de Anglia: moare Mazarin, începe un solo al lui Louis al XIV-lea ce face repetiţia generală pentru "l'état c'est moi", prin urmare, se dezlănţuie o inexplicabilă întâmplare în care Fouquet, împiedicat de Colbert, fortifică (prin complicitatea lui Aramis şi a lui Porthos) o insulă în Bretania din motive ce vor rămâne imprecise până la sfârşit. Pe urmă, cei patru magnifici se eclipsează, reducându-se la rangul de apariţii ocazionale, şi începe o interminabilă poveste de dispute amoroase între Rege, fratele său, cumnata sa, Vallière, şi umbra din care se va ivi Montespan, care ocupă, printre bileţele, necazuri şi bârfe, mai mult de jumătate din imensul roman. În sfârşit, explodează o mică bombă, iar Aramis reapare în scenă ca general secret al ordinului iezuiţilor, îngăduindu-i lui Dumas,

evident obosit de-acum, să reia la cinci ani distanță (suntem în 1850) o idee deja dezvoltată de Eugène Sue, în 1845, în *Evreul rătăcitor*, prin figura perfidului domn Rodin, predecesorul incredibil de ticălos al Fratelui Arrupe. În hainele de general al Ordinului, Aramis pune la cale lovitura cu sosia lui Louis XIV (și iată, astfel, compromis și subiectul Măștii de fier ori al tainei Bastiliei) – întreprindere diabolică ce curge la vale într-o manieră narativă puerilă și mizerabilă. Astfel că, în ultimele pagini, Dumas, presat poate de evenimente, aruncă în mare Masca de fier și pe tânăra Vallière, trimite la moarte pe Raoul de Bragelonne în Tunisia, îl face să moară de inimă rea pe Athos, îl îngroapă pe Porthos sub o galerie de mină, îl trimite pe D'Artagnan să cucerească vreo cetate-oraș în războiul spaniol de succesiune, îi dă în patru rânduri bastonul de mareșal și o încărcătură de tun în piept care-l trimite în cerul eroilor.

Dacă orice mașină narativă are o structura a sa, *Vicontele* pare să nu aibă nici una și scapă oricărei definiții. Roman foileton, pare învins tocmai de trebuințele urâte ale propriului comerț, iar Dumas apare ca artizanul ce oferă săptămână de săptămână ceva ce nu are nici un raport structural cu ceea ce era mai înainte. Într-un atare caz, ar trebui ascultat sfatul celui ce avertizează că nu merită osteneala să investighez cu metode literare fenomene care nu sunt "literare".

Dar e vorba de o tentație aristocratică și periculoasă; în forja prozei populare (iar cea din secolul al XIX-lea e importantă fiindcă în ea se profilează aceleași motive care, în cheie industrială deja dezvoltată, funcționează încă în producția actuală a divertismentului prefabricat) totul are o lege, nimic nu apare din întâmplare: dorințele publicului și structura pieței interacționează cu tradițiile intrigii dând viață unei "forme" ce se cere individualizată.

Eroarea constă probabil în a căuta în *Bragelonne* triumful acțiunii (element ce pare indispensabil romanului foileton): în schimb, nu există acțiune aici, ea este accesorie și, deci, nu are o structură proprie, o curbă a sa, un ritm al său. Triumfă însă (în solilocviile lui d'Artagnan, în interminabilele convorbiri dintre Rege și curtezanii săi) bârfa. În *Bragelonne*, publicul descoperea repetiția minuțioasă și impetuoasă a faptelor private, a minimelor

fluctuații ale Bursei, a trăncănelilor despre modelele supreme de comportament, despre figuri de "dive" ale trecutului. Romanul foileton dădea (în acest caz) cititorului ceea ce îi dă astăzi săptămânalul de indiscreție cinematografică și hebdomadarul specializat în întâmplări morganatice ale ultimelor familii regale sau pe cale de a abdica. Cel mai recent capitol al întâmplării dintre Vittorio Emanuele Savoia și Marina Doria nu trebuie să fie în mod logic legat de episodul precedent.

Civilizația romanului cunoștea deja acest artificiu: spre exemplu, în *Moll Franders* orice nouă aventură, orice fiu adus pe lume, nu se leagă cu precedentele. Curiozitatea cititorului e răsfățată și în mod liber împrospătată din când în când. Dacă legile intrigii domină cele trei sferturi ale prozei populare (inclusiv filmul) – și sunt studiate, lucru care pe alocuri deja se face – noțiunea de "trăncăneală aleatorie" trebuie să fie o altă categorie de aprofundat, fiindcă e vorba de o structură romanescă egală cu cealaltă, prin importanță și eficacitate. Și aici nu va fi cu totul inutil a căuta în epoca de aur a romanului popular, în secolul triumfului industriei narative, resorturile unei retorici ce poate fi codificată.

Arsène Lupin

Asupra lui Arsène Lupin, hoț cumsecade, grevează un echivoc lingvistic, un echivoc cinematografic și un echivoc ideologic. Echivocul lingvistic e datorat traducerii italiene care-l dorește "hoț cumsecade", de unde imaginea tradițională a domnului în frac și cu cilindru, cu monoclu și mănuși albe, care cu mișcări aproape imperceptibile face să dispară când un diamant, când un inestimabil colier de perle și când o blestemată piatră cu smaralde; și în rest sărbători, baluri, sărutări de mâini, uși rotitoare pe la Grand Hoteluri. De fapt, dicția franceză îl face "gentleman cambrioleur", iar *cambrioleur* înseamnă mai degrabă desfăcător de valize, de case de bani, individ ce pătrunde în casele altora cu ajutorul unei scări și cu ciocane pneumatice, bandă izolatoare la gură, obișnuiții necunoscuți, picior de porc, asociație organizată de delincvenți, cu unul ce stă de șase, un organizator, o furgonetă tip Gondrand spre a transporta, la nevoie, un apartament întreg, mobile, tablouri și frigider. Faptul pare vulgar, însă acest Lupin e'te de-a dreptul un șef de bandă, ce angajează ticăloși și, dacă vrea, golește un întreg castel într-o noapte.

Echivocul cinematografic e datorat diverselor interpretări ce au fost date lui Lupin, de Robert Lamoureux, spre exemplu, fost nsonetist, băiat bun, un pic hilar și un pic zeflemitor, care iese ereu bine, se distrează și așa mai departe. În timp ce Lupin era n personaj mult mai complex, întâi de toate fiindcă nu totul îi șea bine, sfârșește în pușcărie, se lasă înhățat ca un prost din uza iubirii ori din simplă distracție, când îl vede pe dușmanul au, Herlock Sholmes, îngălbenește, își pierde controlul, transpiră și, până la urmă, are un destin tragic fiindcă atunci când iubește (aproape ca la personajele lui Chandler și Hammett) femeia îi moare; ferească sfântul să iubească Lupin, poartă ghinion.

Echivocul ideologic e datorat imaginii lui Robin Hood, hoțul cumsecade ce fură de la cei bogați spre a da celor săraci, în timp ce Lupin fură de la bogații pe care-i disprețuiește, dar nu pentru că ar fi prea bogați, ci fiindcă sunt prea puțin bogați și nu sunt buni ca el, care e capabil să devină mai bogat decât ei; Lupin nu vrea să

redistribuiască bogăția, ci să acumuleze putere, ca orice om cumsecade care se respectă iar dacă ieri acumula comorile regilor Franței în Obeliscul Grotă, azi ar încerca asaltul la *Messaggero* – la ziar, în timp ce Robin Hood încerca asaltul la mesager, adică la curierul de pe calul șerifului lui Sheerwood. Robin Hood mânca pâine și carne de ied împreună cu tovarășii din pădure, în timp ce Lupin, dovadă este finalul din *Taina Obeliscului*, țintește mult mai sus.

"Rege al lumii, iată adevărul! De pe acest vârf al obeliscului, stăpâneam universul! Îl țineam în mâinile mele ca pe o pradă... Se înălța tiara aceea de aur, Bautrelet... Vezi aparatul acela dublu de telefon? La dreapta, linia cu Parisul, fir special! La stânga, linie cu Londra, fir special! Prin Londra, am America, am Asia, am Australia! În toate țările am filiale, agenți, procurori, oameni de legătură! Un întreg trafic internațional! Marea piață a artei și a antichităților, târgul lumii!". Să fim sincer, acesta nu e Raffles, e Frank Coppola, Cefis, Andreotti, Liggio, Kissinger, Brejnev, Nixon, Al Capone. E un personaj politic.

Acestea și alte considerații ne vin în minte când îl vizităm din nou pe Lupin prin intermediul noii ediții pe care renăscuta editură Sonzogno o realizează din aventurile sale (*Uluitoarele aventuri ale lui Arsène Lupin*, în traducerea lui Oreste del Buono), adunând pentru moment primele trei romane, dar promițând altele. Care e soarta (și meritul) a ceea ce americanii numesc «nostalgia press»: pe de o parte, ne restituie eroi și mituri ale copilăriei, industrie a basmului regăsit pentru cei de vreo patruzeci de ani ce doresc "refaire Proust sur artifice"; dar, pe de altă parte, îngăduie, cui dorește, o lectură critică și oferă elemente pentru a regăsi, dedesubtul documentului de epocă, epoca și pliurile sale și (s-o spunem totuși) otrăvurile pe care copilăria ni le ascunsese, fără a ne lecui de ele.

Cine este, deci, Arsène Lupin și ce înseamnă a-l reciti astăzi? Extraordinarele aventuri ale lui Arsène Luptin încep în 1904 și inaugurează așa-zisa a treia fază a romanului foileton. Prima era cea "democratic-socială", cea a lui Eugène Sue, a Dumas-ilor, înflorită spre jumătatea secolului trecut. În aparenta sa lipsă de angajare, în voința deliberată de divertisment, foiletonul din prima perioadă voia să descrie viața claselor subalterne, conflictele de

putere în sânul societății, contradicțiile economice. Și, așa cum a observat Gramsci, în acea fază își croiește drum personajul Supraomului. Care nu e încă Supraomul lui Nietzsche, e mai curând un personaj cu calități excepționale ce dezvăluie nedreptățile din lumea care îl înconjoară și intervine spre a le tămădui prin acte de dreptate privată. Supraoameni tipici, în atare sens, sunt Rodolphe de Gerolstein, în *Mistrele Parisului*, și contele de Montecristo. Supraomul foiletonului își dă seama că bogatul îl înșeală pe sărac, că puterea e întemeiată pe fraudă; dar nu e un profet al luptei sociale, ca Marx, și, prin urmare, nu îndreaptă aceste nedreptăți schimbând ordinea societății. Pur și simplu suprapune propria justiție celei comune, îi distruge pe răufăcători, îi recompensează pe cei buni, restabilește armonia pierdută. Într-un atare sens, romanul popular democratic nu e revoluționar, e caritativ, își consolează proprii cititori cu imaginea unei justiții de basm; cu toate acestea însă, el divulgă niște probleme și, dacă nu oferă soluții acceptabile, conturează totuși analize realiste.

Odată cu falimentul primelor mișcări socialiste și cu tragedia Comunei din Paris, își face loc, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, foiletonul celei de-a doua perioade. Este epoca Richepin-ilor, a Saveri-lor de Montepin, a Carolinelor Invernizio. Ingredientele romanului popular sunt încă aceleași, contese vinovate, fii abandonați, recunoașteri teatrale, asasinate crude. Fundalul ideologic e, însă, diferit. Sunt romane ale "legii și ordinii", protagoniștii sunt reprezentanți ai înaltei burghezii și ai nobilimii, ale căror virtuți sunt în sfârșit recompensate de o poliție eficientă și mărinimoasă (nu mai suntem la Balzac, care ne povestește cât e de mică diferența dintre fostul condamnat, confident și comisar). Cu alte cuvinte, romanul foileton e ipocrit, bun-sfătuitor, bun-simțitor, aristocrat, naționalist, imperialist și, când e necesar, antisemit. Cât despre invenție, foarte puțină, schemele sunt cele ale lui Sue și ale lui Dumas. Nici personajul cel mai semnificativ al perioadei, Rocambole, nu aduce nici o inovație: prevalează în această serie, pentru moment, glorificarea răufăcătorului, însă Rocambole nu întârzie să fie recucerit de virtute și acționează după metodele supraomului răzbunător al primei perioade. Numai că idealurile sale nu au o bătaie prea

lungă, el nu pune în discuție ordinea socială existentă, ci rezolvă doar mici probleme ale unor mari familii.

. Odată cu începutul noului secol au loc câteva fapte noi. Cele mai semnificative sunt Fantômas și Arsène Lupin. Despre Fantômas s-a vorbit mult, iar caracteristica principală a acestei epopei (saga) e că delictul triumfă, simpatiile publicului se îndreaptă spre asasinul pedepsit, sadic și nemilos, poliția e redusă la rangul patetic și derizoriu al virtuții ineficiente. Am putea fi întrebați ce reprezintă Fantômas și poate nu e o întâmplare că el a devenit personajul favorit al surrealiștilor. Dincolo de condiții sociale foarte precise, Fantômas reprezintă irumperea iraționalului și face din Gran Guignol anticamera teatrului cruzimii. Fascinant asemenea umbrelei lui Lautrémont pe o masă de operație, Fantômas face să freamăte de bucurie estetică pe fanaticii actului gratuit, ai scriiturii automate, ai paranoiei critice. Cât despre marele public, el începe să prețuiască în Intangibilul ceea ce, odată cu trecerea epocii raționaliste și legaliste a romanului polițist canonic, se va întâmpla cu romanele de acțiune de după război și cu «spaghetele western»: satisfacția, nu cu totul liniștitoare (și tocmai de aceea excitantă), de a lua partea celui rău.

În această atmosferă, Arsène Lupin se prezintă în aparență ca un rival din marea burghezie al lui Fantômas: în afara legii, dar fără cruzime, hoț, dar cu grație, lipsit de scrupule, dar plin de sentimente umane, ironic față de poliție, dar cu delicatețe, jefuiește pe cei bogați dar fără a vărsa sânge, nu are contacte cu lumea ambiguă a apașilor și a midinetelor, dar se pretează să intre în Grand Hotel în care Fred Astaire și Ginger Rogers vor dansa mai târziu într-o orgie de *ograndi* și de *claquete*. Și, totuși, lucrul nu e așa de simplu, nici nu explică succesul pe care l-a avut la vremea sa. În prefața la noua ediție a aventurilor sale, Oreste del Buono ne avertizează că jurnalistul Maurice Leblanc nu era un scrib oarecare, țintea să-i reînvie pe Maupasant și Flaubert, într-un cuvânt, știa să scrie. Vom adăuga că poveștile sunt montate cu un anumit gust strategic. Citindu-le pe toate, descoperi că în centrul fiecărui roman există o situație spațială (un loc secret) ce poate fi identificat numai printr-o reconstruire cu ajutorul memoriei: există un joc de spațiu și de timp în care timpul oferă cheia spațiului care, identificat, dezvăluie nodul temporal. Joc ce revine în mod

constant în proza lui Leblanc şi, deci, nu-i întâmplător, indică o anumită sintonie cu problemele literaturii epocii.

Dar nu din cauza asta Lupin place atât de mult contemporanilor săi. Place fiindcă Leblanc (şi nu ştiu dacă din calcul ori prin inconştientă absorbţie a umorilor propriei perioade istorice) face din Lupin încarnarea eroului francez, reprezentant al unei energii, al unui elan vital, al unui gust pentru acţiune legat de un respect faţă de tradiţie. Vreau să spun că în Arsène Lupin ies la iveală, şi cu multă evidenţă, teoriile lui Sorel (energie creatoare, polemică împotriva cumsecădeniei şi a stupizeniei burgheze, construcţie voluntaristă a unui Mit), ale lui Bergson (un "élan vitale" interpretat în cheie supraumanistică şi, firește, soreliană), Maurras (polemica împotriva acumulării Banului şi un anumit simţământ mistic al tradiţiei franceze – a se vedea finalul de la *Taina din Obelisc*).

Lupin organizează crima, îşi bate joc de poliţie, fură bani, îi toacă şi, inocent, se deschide spre noi aventuri nu din sete de dreptate ori din dorinţă de profit; ci din dorinţă de putere şi spre a risipi într-un mod chiar şi excesiv de narcisist propriile resurse de energie: "În anumite clipe, puterea mea mă face să-mi pierd capul! Sunt beat de forţă şi de autoritate", spune el în *Taina din Obelisc* în timp ce îşi permite să lase, ca megaloman, drept moştenire Franţei comorile care-au fost ale lui Cezar, ale lui Carol Cel Mare, ale lui Louis al XIV-lea şi taina unei mari şi inexpugnabile baze de expansiune militară pe care ţara sa a pierdut-o (odată ce, chiar dacă Lupin nu îndrăzneşte s-o spună, monarhia a cedat postul revoluţiei paşnice – iar aici vorbeşte Maurras pentru el).

Nu vom vorbi de poveştile perioadei războinice precum *Triunghiul de aur*, cu relaţia rasistă dintre un căpitan francez şi o senegaleză bestie credincioasă; ori despre elogiul naţionalist al luptătorului mutilat, tocmai de aceea demn de a cuceri femeia iubită. Dar e semnificativ că, în finalul romanului *Dinţii tigrului*, Lupin spune despre sine: "Hoţ? Mărturisesc. Încurcă-lume? Nu neg.... Dar a fost şi altceva. El şi-a distrat contemporanii cu abilitatea şi ingeniozitatea sa... Se entuziasmau cu toţii pentru curajul, îndrăzneala, spiritul său de aventură, dispreţul său pentru pericol, sângele rece, clarviziunea sa, veselia sa, cu toate calităţi ce-au strălucit într-o epocă în care se exaltau mai bine virtuţile

cele mai active ale stirpei latine, epoca eroică a automobilului şi a aeroplanului, epoca ce-a precedat marele război". Iar dacă am rezista tentaţiei de a vedea în acest portret elogiul luptătorului marinettiano-fascist, am putea evita să vedem în el, într-o măsură redusă şi divulgatoare, pe cel al eroului dannunzian. Cu atât mai mult cu cât textul citat se încheie cu o propoziţie mai mult decât relativă: "Trebuie să fim indulgenţi cu profesorii noştri de energie". Nici nu sunt pagini anormale, orice carte cu Lupin e plină de ele: "Ea îl văzu mai mare decât părea şi mai puternic, mai bine dotat decât alţi bărbaţi, pe care îi cunoscuse, înarmat cu un spirit mai subtil, cu o privire mai sfredelitoare, cu mijloace de acţiune mai diverse. Ea îşi plecă fruntea acelei voinţe implacabile şi în faţa acelei energii pe care nici o apreciere n-ar fi putut-o îndupleca... Un pic de îndrăzneală, a ideilor limpezi, a logicii, voinţa absolută de a arăta spre propriul scop ca spre o săgeată" (*Contesa de Cagliostro*). Şi am putea continua.. Într-atât încât să ne întrebăm dacă acel "noi ne vom rezerva dreptul" şi "Dumnezeu va putea pleca voinţa noastră, oamenii şi lucrurile niciodată" n-ar veni de-acolo, dat fiind că maestrul lui Predappio nu doar că citea romanele populare, dar le şi scria. Însă nu-i nevoie să facem filologie ştiinţifico-fantastică, rădăcinile sunt aceleaşi, o filozofie a energiei şi a acţiunii ce reiterează pentru mica burghezie un Nietzsche niciodată digerat în momentul maximului orgoliu imperialist al unei Franţe divizate între Jaurès şi Action Française. Firește, nu vom spune că Leblanc a fost un ideolog tradiţionalist, a fost poate cel mult un artizan sensibil ce a descoperit hrana care plăcea publicului său burghez. Recitit azi, Arsène Lupin pierde aceste conotaţii de epocă şi se reprezintă ca pură ocazie de divertisment poliţist.

Însă nu-i deloc rău să-l folosim ca document al propriei epoci şi să luăm aminte că, dacă a fost un pic bun, n-a fost fiindcă a fost hoţ, ci fiindcă a fost "cumsecade".

Tarzan

În cincizeci de ani de viaţă literară (dar din punct de vedere anagrafic sunt 82 de ani, fiindcă personajului autorul său i-a dat naştere în 1888), Tarzan a făcut să apară 22 de romane traduse în 56 de limbi (inclusiv Braille şi esperanto) în circa 20 de milioane de exemplare; a fost turnat în vreo 35 de filme, din 1918 încoace, plus o serie de falsificări, plagiate, parodii; s-a încarnat, din 1929, în circa 15 mii de benzi desenate care numai în Statele Unite sunt publicate de 212 de cotidiane în 15 milioane de exemplare jurnalistice. Revenirea înflăcărată ce interesează acum trecătorile alpine, masivul central şi Île de France ne spune că elementele acelui succes continuă oarecum să subziste. Dedesubtul lui "Business Tarzan" trebuie să fie aşadar un element mitic: Tarzan satisface şi a satisfăcut exigenţe profunde, promovează şi a promovat anumite valori. Care? Despre mitul Tarzan există deja o literatură, deseori hagiografică, uneori de pură demenţă "fan", cu studii de o neverosimilă subtilitate asupra biografiei personajului ori a localizării călătoriilor sale. Însă în Franţa au ieşit contribuţiile cele mai curioase din punctul de vedere al unei critici a obiceiurilor.

Dacă ar trebui să trasăm fişa mitologică a lui Tarzan, am putea prin urmare individualiza în personaj o serie de trimiteri ideologice suprapuse.

Primul filon e acela rousseauian. Tarzan sau despre întoarcerea la natură. Tema nu era nouă, în orice caz trimitea la Mowgli al lui Kipling, care relua consemnările etnografice despre băieţii-lupi şi despre copiii abandonaţi la naştere şi crescuţi de animale (filon ce se regăseşte într-un mod diferit în mitul lui Kaspar Hauser şi ajunge până la piesa de teatru de avangardă a lui Peter Handke). Puterea şi puritatea contactului cu ierburile, cu apa, fenomenele naturale, carnea crudă, animalele şi aşa mai departe. Elementele există în întregime. Numai că se alcătuiesc după versiunea anglo-saxonă a întoarcerii rousseauiene la natură, anticipată de Defoe cu Robinson Crusoe, care se întoarce la natură dar o modifică reinventând civilizaţia. Pozitivismul francez

distruge apoi pur și simplu filonul rousseauian cu *Insula misterioasă* a lui Verne, unde inginerul Ciro Smith transformă insula sălbatică în ceva asemănător unei școli politehnice fabricând chiar și nitroglicerină cu o înțelepciune de bricoleur cu adevărat excesivă. Tarzan nu ajunge nici măcar până la Robinson Crusoe, dar învață imediat să citească și să scrie și stăpânește lumea maimuțelor grație unui produs al culturii: cuțitul. Cu cuțitul, Tarzan este deja o fărâmă de civilizație împotriva naturii necorupte a maimuțelor care îl educă și pe care el, din totală recunoștință, o domină și o supune propriilor sale vreri.

În întreaga sa contrarietate, mitul se regăsește într-un film foarte recent, *Un om numit cal*, în care Tarzan (iată ce chestie, Tarzan este un lord englez) se îndrăgostește de civilizația sălbatică pe care și-a înglobat-o cu forța, dar iese din asta fiindcă posedă niște tehnici speciale ce îl fac mai priceput: spre exemplu, învinge tribul dușman înșirându-și săgetătorii în rânduri succesive, primii în genunchi, ceilalți în picioare și îi pune să acționeze cu tiruri în scară, mai mult ori mai puțin potrivit cu tehnica lui Condé din bătălia de la Rocroy. Ei bine, Rousseau, desigur, dar cu oarecare șansă tehnologică. Corecția aceasta americană a mitului se combină cu tehnica kiplinghiană a "zestrei omului alb". Tarzan redescoperă natura, dar are o misiune de civilizație ori de "poliție de rang înalt". Într-un atare sens, el este frate al omului mascat ce trăiește printre bandiți, însă doar spre a aduce ordine și justiție în junglă. Tarzan constituie avangarda "jandarmilor lumii", la fiecare cinci minute trece Mekongul său pentru a pune ordine între grupuri (la alegere: maimuțe, vietnamezi, negri, cambogieni) ce se războiesc.

Și el aduce civilizația în felul său: consideră drept bune animalele sălbatice, dar nu le divulgă știința sa decât într-un mod episodic și numai în momente de necesitate. Asemenea civilizatorului alb care îl învață pe indigen cum să poarte pantofi și să meargă pe bicicletă, însă nu-l trimite la universitate: în orice caz, îl învață cum se lucrează, dar nu și cum se acumulează capitalul.

Îndepărtându-se periodic de lumea sălbatică, Tarzan are și un grad de rudenie îndepărtată cu Lawrence de Arabia, numai că el, Tarzan, cu maimuțele nu se culcă. Cu toate acestea, Lacassin

subliniază componenta homesexuală a mitului: Tarzan are o familie stabilă doar în produsele cinematografice târzii, iar în benzile desenate e afectat de un tipic fenomen de "parsifalism". Fetele, reginele îmbrăcate ca în Flash Gordon, pe care el le întâlneşte prin lumile pierdute, în oraşele ascunse, în regatele trecutului, îl înconjoară, îl dezmiardă; el rămâne însă impasibil. Are o misiune de îndeplinit. Totuşi, observă Lacassin, abia de ajunge să statornicească o legătură cu un alt trup gol viril în emfaza luptei şi deja face nuntă.

Să fie oare lupta un substitut al împerecherii? În benzile desenate şi, îndeosebi, în cele mai bune, acelea ale lui Hogarth, musculatura lui Tarzan devine de-a dreptul subiect al desenului, ca într-un manual de anatomie. În filme, Johnny Weissmuller, ce se aruncă în apă de la treizeci de metri înălţime şi se cabrează ca un Apollo, aminteşte de copertele revistelor pentru culturişti puternici şi viguroşi ce-şi iubesc numai propria mamă. Pe de altă parte, tema parsifalismului îl apropie pe Tarzan de un alt filon mitic care este acela al "supermenului". De la Hercule (după ale cărui împovărări multe dintre ale lui Tarzan sunt reproduse în mod explicit) până la supermenii benzilor desenate actuale, înrudirea e evidentă: de la supermenii benzilor desenate, Tarzan are talia fizică, numai că aceştia din urmă îşi accentuează componenta lor homosexuală prin uniforma colantă şi prezenţa "gardianului" ori a băieţelului adjuvant.

Însă toate aceste filoane mitice se vor diminua în cursul reducţiilor cinematografice care ucid acel prea plin de poezie brută ce se afla în romanele lui Burroughs şi în foiletoanele lui Hogarth şi Rubimoor. Tarzan devine o bulă de piscină. Naturismul său se transformă într-unul de tip turistic. Viaţa sa e reglată de o soţie stabilă, un fiu idiot şi o maimuţă aiurită, casa sa se îmbogăţeşte, chiar dacă suspendată pe copaci, cu lucruri comode ori cu diverse acareturi; în curând, în privelişte acesta va avea şi televiziune, maşină de spălat şi frigider. Tarzan se aruncă, desigur, în fluvii (fiindcă şi spectatorii l-ar putea imita) însă nu se mai agaţă în salturi de liane (fiindcă operaţia nu-i permisă în campingurile de la Club Mediterranée). Devine atunci prototipul rousseaueanului consumist, ce regăseşte natura, dar în rulotă garată la Villa Borghese.

Odată pierdute toate valențele sale mitice și odată îmburghezit, Tarzan devine astfel un model pentru achizițiile de vacanțe. De ce reînfloreşte mitul și se împrospătează astăzi în Franța, n-aş putea spune. Probabil e vorba de o fructificare a nostalgiei celor în jurul vârstei de patruzeci de ani care, aici, la noi, au apucat deja calea Salgari. Însă de Tarzan ca atare nu cred că italienii s-ar simți în mod special atrași. Întoarcere la natură? Dar suntem un popor ce iubeşte păsările. Închipuiți-vă, maimuțele.

PITIGRILLI: OMUL CARE A FĂCUT-O PE MAMA SĂ ROȘEASCĂ*

Eu m-am născut când Pitigrilli – în vârstă de treizeci și nouă de ani – publicase deja șapte romane, probabil cele mai "scandaloase" ale carierei sale. Când a ieșit *Delicocefala bionda* (*Dolicocefala blondă*) priveam, fără să citesc textul scris dedesubt, episoadele din *Il nibbio delle Baleari* (*Șorlița din Baleari*) în *Corriere dei Piccoli*. Când am început să citesc, nu s-a mai pus în discuție Pitigrilli: și înaintând în vârstă și în înțelepciune, mi s-a întâmplat doar să aud vorbindu-se în familie, aproape pe șoptite, cu oarecare îmbujorare în obraji. A venit pe urmă războiul și vârsta primelor lecturi tainice, însă deoarece Pitigrilli nu se mai găsea prin casă, au existat mai degrabă imaginile profilurilor nude (*à poil*) în *Rase și neamuri ale pământului* de Biasutti, ca și vreo ocheadă dată romanelor "ungurilor" și unor pagini ale lui Fraccaroli despre indigenele malaeziene ce se dăruiau fremătând omului alb într-un fâșâit leneș de ventilatoare.

Între timp, însă, apăruseră Salgari, Verne, Biblioteca copiilor mei și Scara de Aur. Când aș fi putut citi pe Pitigrilli era sfârșitul războiului, Pitigrilli se reîntorsese la catolicism (cartea drumului Damascului, *Piscina di Siloe* [*Piscina lui Siloe*] este din 1948), lucra în America de Sud, apărea în reviste italiene minore, *Le grandi firme*, era de-acum un mit. Un autor prohibit în trecut, alături de Da Verona și de Zoccoli, legat de pudra și colonia Cory,

---

* Opera omnia a lui Pitigrilli (pe numele adevărat Dino Segre, 1893-1975) e publicată de Sonzogno (cu excepția ultimului roman, din 1974) și cuprinde vreo patruzeci de volume între care romane, culegeri de nuvele și articole, memorii, aforisme, un mic poem. Operele la care facem cel mai frecvent referire în acest eseu (citându-le în formă abreviată) sunt: *Cocaina*, 1921; *L'esperimento di Pott*, 1929; *I vegetariani dell'amore*, 1931, *Dolicocefala bionda*, 1936; *Mosè e il cavalier Levi*, 1948; *La meravigliosa avventura*, 1948; *Lezione d'amore*, 1948; *Pitigrilli parla di Pitigrilli*, 1949; *Dizionario antiballistico*, 1953. Întrucât prezentul eseu a fost scris ca prefață la reeditarea Sonzogno a operei *Dolicocefala bionda* și la *L'esperimento di Pott*, în volum unic (1976), pentru aceste două cărți referința la pagini e dublă și trimite atât la ediția originală cât și la reeditare.

de jucării şi parfumuri şi de Mistinguett. În sfârşit, se răspândiseră despre Pitigrilli vorbe în doi peri care-l voiau compromis prin vreun joc dublu. Nu deţin nici o probă că ele ar fi fost adevărate şi dispun doar de texte ale lui Pitigrilli care, cu destulă iritare, îi denunţă pe "imbecilii" ce ţineau să-l defăimeze din invidie. Pe de altă parte, în aceste pagini nu va fi deloc pus în discuţie Dino Segre omul, ci Pitigrilli ca "text", iar dacă vom face câteva observaţii asupra ideologiei sale le vom extrage din paginile sale. Dar spun aceste lucruri spre a explica în ce fel pentru persoanele din generaţia mea (născute la începutul anilor treizeci) Pitigrilli nu putuse rămâne altceva decât un mit legat de subtile reticenţe materne: lucruri de alcov, la jumătate distanţă între Scena Primară şi broderiile combinezonului. Iată prin urmare de ce nu citisem niciodată nimic de Pitigrilli până acum un an când, invitat să pun pe hârtie această prefaţă, punct de nostalgie *art déco* şi solicitat de interesele mele pentru literatura de consum, am început să-i explorez cu oarecare îndărătnicie *opera omnia*.

Prima surpriză: Pitigrilli era un scriitor plăcut, savuros şi rapid, fulminant. Plăcea şi poate place încă şi azi. După puţin timp, dă semne de oboseală, fiindcă tehnica sa e guvernată de principii ale compunerii de piese prefabricate, iar caracterul mlăştinos al producţiei sale dă naştere la repetitivitate.

A doua surpriză: Pitigrilli a fost scriitor cast. Nu spun în operele post-conversiune şi nici măcar în cele precum *Dolicocefala blondă*, care urmează primelor cinci opere imediat repudiate şi niciodată republicate din voinţa autorului. Spun în cele cinci "mici opere imorale" scrise între 1920 şi 1923 (*Mamifere de lux*, *Centura de castitate*, *Cocaina*, *Ultraj la pudoare*, *Fecioara de 18 carate*). Presupunând că Pitigrilli ar fi avut trei epoci, cea "păcătoasă", cea laico-sceptică şi cea sceptico-religioasă (1920-23, 1929-36 şi 1948-71), în prima cedează unei senzualităţi dannunziene (ori daveroniene) cu descrieri de braţe goale şi pudrate, glezne ţipătoare, decolteuri bogate şi ochi machiaţi; în cea de-a doua, îi descrie pe protagonişti atunci când intră în camera de hotel şi îi regăseşte dimineaţa când pălăvrăgesc cu duioşie în timp ce îşi fac toaleta; în ultima, povesteşte întâmplări care, în ce priveşte sexul, ar putea fi citite şi de călugăriţe.

Şi atunci unde se afla periculozitatea lui Pitigrilli? În dezinvoltura libertină cu care trata miturile societăţii în care trăia, în scepticism, în uzul lipsit de prejudecăţi de paradoxuri etichetabile drept "corosive" (dar care nu erau corosive întrucât făceau de-acum parte dintr-o *koiné* franţuzite la îndemâna clasei mijlocii), în răceala ironică cu care semnala adulterele, abuzurile de putere şi falsurile ideologice – material de uz comun pe care el făcea aplicaţii cu subînţelesuri moraliste dar, cum se obişnuia să se spună, fără păr pe limbă. Pentru care un prefect sau un chestor de aiurea îl sechestra în timp ce federalii îl citeau pe ascuns râzând maliţioşi. Pitigrilli biciuia năravurile epocii fasciste însă dădea replică la atacurile gazetei *Popolo d'Italia* amintind că a iubi Italia nu însemna a tăcea "atunci când un controlor de pe tramvaiul de la Borgo San Donnino şi-a scuipat degetul când a tăiat biletul sau când într-un bar din Sant'Agata am cerut o cafea şi mi-au dat cicoare". În perplexitatea politică ce-a urmat, Mussolini telegrafia la jurnalul său un lapidar "Pitigrilli are dreptate", iar treaba se termina acolo. Uneori un tribunal mai conştiincios îl târa pe banca acuzaţilor, întâi fiindcă era scriitor "*osé*" şi, pe urmă, fiindcă nu era înscris în partid. În ce priveşte partidul, Pitigrilli răspundea "nu fac politică, nu mă voi înscrie niciodată în nici un partid, fiindcă prostului din partidul meu l-aş prefera totdeauna pe inteligentul din partidul adversar", iar pentru obscenitate se făcea apel la o judecată a lui Mussolini repetată lui de către De Bono ("Pitigrilli nu e un scriitor imoral; fotografiază vremile. Dacă societatea e coruptă nu e vina sa"). După ce cărţile i-au fost sechestrate, îl cita pe De Bono, de-acum guvernator al Tripolitaliei care, pe când era capul poliţiei, revocase un sechestru precedent. Triumvirul era ascultat prin comisia rogatorie, iar Pitigrilli absolvit. Pe de altă parte, despre cât de provocator ar fi fost Pitigrilli, o bună explicaţie o dăduse Mussolini pe care Pitigrilli îl cita mereu cu respect (el făcea deseori ironii despre fascişti, se indigna cu un sincer fior dramatic din cauza crimelor naziste, dar îl cita mereu pe Mussolini cu o anumită pudoare deferentă): "Îmi plac cărţile dumitale", spusese Ducele, "însă dumneata nu eşti un scriitor italian: dumneata eşti un scriitor francez care scrie în italiană" (*Pitigrilli vorbeşte*, 237-242).

romane. Prima culegere de povestiri se intitulează *Mamifere de lux*: autorul va spune mai târziu că a ales titlul aproape la întâmplare, fiindcă era de efect, dar în această alegere există deja sugestia unei poetici a imoralismului uşor şi o ideologie a femeii curtezane şi profesioniste a nestatorniciei, ce va domina primele sale opere. Pentru ce aceste povestiri *osé* au fost considerate apoi pornografie o va explica autorul însuşi în 1935 (*Dicţionar*, termen "pornografie"): "dacă personajele unui roman al tău se spală înainte ori după ce au făcut dragoste, iar în baie varsă apă de colonie, eşti un pornograf. Dacă nu se spală, eşti un verist". Pe de altă parte, autorul ajunge să publice prima carte după o anumită activitate publicistică în cursul căreia personajul se conturase deja. În ediţia *Mamiferelor*, pe care am regăsit-o în biblioteca orăşenească de la Milano (fiindcă autorul retrăsese toate exemplarele din circulaţie şi interzisese retipărirea lor), un anume A. G. încearcă să-l apere pe autor de faima de ateu şi scoate la suprafaţă bucăţi ale unei autobiografii neidentificate publicate în nu ştiu care revistă. Se deduce de-acolo cum concitadinii (torinezi) încercau să-i facă o "faimă de pederast, de întreţinut al femeilor şi de amant al surorii mele (care?)... Prima acuză e cea care mă jigneşte cel mai puţin, fiindcă cu cât cunosc mai bine femeile cu atât iubesc mai mult pederaştii..." Cât priveşte politica, credoul său era: "Nu înţeleg nimic din politică. Uneori citesc articolul de fond al ziarului meu spre a şti ce gândeşte directorul meu şi aşa trebuie să fie şi convingerea politică sinceră şi spontană a mea". Este probabil perioada în care Pitigrilli era corespondent pentru *L'epoca* condusă de Tullio Giordana, maestrul său de jurnalism (care, după 25 iulie '43, el va fi cel care îl va duce prin plebiscit popular la direcţia ziarului *Gazzeta del Popolo*). Aici (după confidenţele din *Pitigrilli vorbeşte*), tânărul jurnalist face dovada acelei dezinvolturi profesionale pe care, pe urmă, o va atribui protagonistului din *Cocaina*: Pitigrilli îşi inventează pentru Giordana darea de seamă a unei conferinţe la care nu s-a dus şi care, de fapt, n-a avut loc, în timp ce protagonistul din *Cocaina*, corespondent la Paris (unde efectiv Giordana îl va trimite pe urmă pe Pitigrilli) îşi inventează reportajul unei execuţii capitale, în realitate amânate. Pitigrilli terminase, după Drept, Filosofia, la care se înscrisese numai din dragoste pentru o studentă,

frecventând, de fapt, cursurile de medicină şi abordează jurnalismul în acelaşi mod în care abordează politica: ca sfidare, provocare, joc, distracţie şi urmărire a unui ideal al său de obiectivitate ca adevăr contra-curentului: trimis la Fiume în timpul întreprinderii dannunziene, demonstrează că zona aceea aparţine unor sentimente iugoslave (mai târziu îşi va recăpăta încrederea şi va face pace cu Poetul Soldat).

Despre literatură are deja o idee limpede: "Detest literatura acolo unde se găsesc oameni cu mânecile suflecate care irigă grădina, joacă cărţi, îşi suflă nasul cu degetele, şi unde femeile se numesc 'mama Rosa', iar bărbaţii 'cumătrul Tonio'. Citesc numai romane şi nuvele în care bărbaţii se folosesc de cămăşi de mătase, iar femeile fac baie în fiecare dimineaţă".

Cât despre sexul opus, "toate femeile sunt prostituate, mai puţin mama noastră şi femeia pe care o iubim în clipa asta. În fiecare femeie există o prostituată cum în fiecare bărbat există un soldat. Femeile virtuoase sunt cazuri sporadice precum reformatorii şi recalcitranţii". Aceste ultime afirmaţii sunt atât de deschis provocatorii că par spuse "contre-pièdе". Însă romanele din prima perioadă păstrează credinţă. Fiindcă Pitigrilli îşi cunoaşte publicul. Iar din stilul citatelor de mai sus ne dăm seama că nu încearcă nici măcar să fie `literat´ şi nici original. El e pur şi simplu la modă.

Asta nu înseamnă că în felul său n-ar fi un moralist. Iar dacă în nuvelele din *Mamifere* celebrează nestatornicia feminină şi pe midineta ce devine curtezană, în *Cocaina*, primul său roman, din 1921, descrierea ambianţei vicioase a cercurilor cocainomanilor de la Pigalle are freamăte veriste ce amintesc populismul unui Paolo Valera şi – dacă vrem – al unui Mastriani reciclat prin Roberts:

"Bărbatul avar până la nebunie, femeia avidă de bijuterii până la delir nu-şi idolatrizează comorile precum cocainomanul praful său. Pentru el, substanţa aceasta albă, strălucitoare, amăruie e ceva sacru: o numeşte cu cele mai scumpe, mai drăgălaşe şi mai dulci nume; îi vorbeşte aşa cum îi vorbim unei iubite pe care am recucerit-o atunci când credeam că am pierdut irecuperabil: cutiuţa cu drog e sacră asemenea unei relicve, iar el o consideră demnă de

un altar, de un mic templu. Şi-o pune pe măsuţă şi o priveşte, o cheamă, o mângâie, şi-o aşează pe obraji; şi-o apasă pe inimă.

Una dintre femei, abia îşi aspirase propria doză de praf că se şi aruncă pe bărbatul ce i-o oferise şi, în timp ce acesta se pregătea să-şi ducă spre propriile nări resturile din cutie, îi înhaţă mâna şi, ţinând-o strâns între ale ei, şi-o duse la gură şi o aspiră fremătând.

Cu o strânsură iute, bărbatul se eliberă şi aspiră cu voluptate restul. Atunci femeia îi luă capul în palme (ah, degetele acelea subţiri încovoiate pe părul negru!) şi cu buzele umede, vibrante, palpitante i se aruncă pe gură şi îi linse cu lăcomie buza de sus, îi băgă limba în nări pentru a lua puţinele fărâmituri rămase pe orificii.

"Mă sufoci!", gemea bărbatul cu capul răsturnat pe spate, ţinându-se cu mâinile de spătar: venele gâtului îi erau umflate, osul hioidal urca şi cobora cu mişcări scuturate de înghiţire.

Femeia părea o mică fiară care, mai înainte de a devora, degusta aroma cărnii încă netăiate; părea un vampir binevoitor; părea că buzele sale se lipeau cu totul de faţa bărbatului prin puterea pneumatică a gurii ce aspiră.

Când se dezlipi, ochii erau umbroşi ca ai unei pisici căreia i se deschid cu delicateţe genele când doarme; iar în gura deschisă (buzele nu se mai strângeau, de parcă erau paralizate) dinţii râdeau ca dinţii morţilor, pe masca fără glas".

(*Cocaina*, 22-23)

În ce priveşte stilul acestor prime romane, ar fi de ajuns alte două citate, tot din *Cocaina*. Se va vedea că modelele dannunziene funcţionau şi pentru iconoclastul nostru, care nu demonstrează încă acele calităţi de scriitură rapidă, aparent antiretorică, desigur fără zorzoane, de care va da dovadă în cărţile din perioada sceptic-laică.

"Dansul Bengalului", anunţă dansatorul. Un turban de mătase albă îi învăluia fruntea şi era închis cu briliant mare de la care pornea o voluminoasă *aigrette*. Complet goală şi depilată, femeia avea pe cap o scufie de aur care îi cobora în două falduri de-a

lungul bărbiei spre a accentua linia ovală. Galbenul bronzat şi umezeala lucitoare a cărnii vibrau, fremătau, cu mişcări feline: trupul avea trepidaţii molatice alternând în perplexităţi aţâţătoare şi scurte, asemenea unui jaguar tânăr ce şovăie şi, apoi, sare: în ochii marcaţi din belşug cu antimoniu strălucea un cald damf de opiu: pielea exala un ambiguu dar puternic parfum de şofran, de sandal, de benzoe; pe faţa închisă cu reflexe verzui strălucirea danturii părea asemeni unui coup-papier de fildeş ţinut între buzele deschise; iar braţele mobile se contorsionau, se învolburau, se îndoiau elastic, se lipeau de gât, alunecau de-a lungul coapselor, şerpuiau pe pântec, se înălţau cu ardoare asemenea unor şerpi, ale căror capete erau simulate de degetele întinse, strânse şi împodobite cu două calcedonii luminoase ce fascinau, şi reci ca doi ochi ce magnetizează. Trupul tânărului jaguar se zbătea cu disperare printre fuioare de lumină, iar râsul smălţuit se frângea în grimasa de dinaintea morţii. (*Cocaina*, 78)

"Femeia se înecase într-un somn aproape catalectic.

Tito îi ridică rochia aiurit, cu degete nesigure, încet-încet, spre a gusta revelaţia progresivă, până la jumătatea coapsei; pantofii îi erau susţinuţi de un lănţişor de platină şi de perle, închis de o cataramă decorată cu semne armeneşti. Încet, cu religiozitate, ca şi cum ar fi dezghiocat o migdală, ca şi când ar fi descoperit o relicvă, îndoi ciorapul sub ea însăşi, îl deşiră până la jumătatea pulpei şi contemplă adâncitura de sub genunchi – la femeie sunt mult mai excitante adânciturile decât convexităţile! – mărginită de pânze subţiri ca nişte corzi.

Era o cupă magnifică.

O cupă de şampanie încă neatinsă sta cu umilinţă în picioare, acolo aproape: pe margini, un pic de spumă risipită; de pe fund urcau rare şi mici bule ce dispăreau la suprafaţă. Tito o prinse cu degetele tremurătoare de tulpină şi turnă conţinut gălbui în acea suavă adâncitură: nici o picătură nu se pierdu: femeia nu vibră; adâncitura de sub genunchi era vastă ca o gură deschisă.

«Kalantan!», gemu Tito.

Asupra acelei guri de carne albă, Tito se aplecă cu gura sa

uscată de febră şi sorbi cu ochii închişi.

«Kalantan!»

Părea că bea dintr-o magnolie. (**Cocaina**, 82).

Despre primul Pitigrilli mi se pare că ar fi altceva de spus. În afara bănuielii că autorul şi-ar fi repudiat primele sale romane nu din raţiuni morale, cât din raţiuni estetice. La urma urmei, în operele următoare el a reuşit să-şi construiască un stil mai original şi mai modern. *Cocaina* e lizibilă numai ca document; *Dolicocefala* poate da încă oarecare plăcere narativă dincolo de preocupările documentare.

Însă faima lui Pitigrilli cinic, blestemat şi libertin rămâne fixată de aceste prime opere. Autorul nu va mai reuşi să se elibereze de ea. Odată eliminată necumpătarea sexuală el se va dărui necumpătării intelectuale. *Viveur* al ideilor, îşi va datora această pasiune succesului său popular şi limitelor sale culturale.

Oscar Shaw în Ruritania

Cititorul care are la dispoziţie, ca eşantion critic, *Experimentul lui Pott* (1929) şi *Dolicocefala blondă* (1936) printr-un efort de abstracţie, poate să-şi facă un model al tuturor romanelor pitigrilliene (şi ale multora dintre nuvelele sale). Pe o linie a genului se vor mişca spre exemplu *Vegetarienii iubirii* (1931), *Minunata aventură* şi *Lecţii de iubire* (1948).

Se dă, aşadar, un personaj masculin excepţional, cu un nume de o naţionalitate imprecisă (Teodoro Zweifel, Paolo Pott, Esaù Sanchez, Nicola Flamel) care întâlneşte o femeie excepţională, cu nume de naţionalitate imprecisă (Giudi Olper, Nika, Flammèche). Cei doi sunt mişcaţi într-o ambianţă de asemenea de naţionalitate imprecisă, cu plecare din Paris, iar pe urmă un principat mitteleuropean, care ar avea ceva din Liechtenstein ori ceva din Montecarlo, o familie regală, un parlament fictiv, câteva multinaţionalităţi, un cazino, mari hoteluri, un lac: într-un cuvânt, nemuritoarea Ruritania a universului de operetă (câteodată

Slivonia, altădată Poldavia, în care personajele au nume franco-germano-moldave). Personajul masculin să fie un bărbat excepțional, dotat cu o programatică intoleranță a năzbâtiilor societății moderne, capabil să identifice cu sarcasm imbecilitatea guvernanților, lipsa de onoare a judecătorilor, nepăsarea funcționarilor, incompetența medicilor, egoismul bogătașilor, lașitatea celor săraci. Același bărbat să elaboreze un program de contestație paradoxal care să-l ducă, prin persecuție, până la a deveni omul zilei, idolatrizat de femei, răsfățat de presă, asediat de vânătoarele de autografe. Să se miște într-un ambient unde se fac judecăți asemeni lui Homais și se răspunde cu aforisme extrase din *Dictionnaire des idées reçues*, din Rivarol, Vauvenargues, La Rochefoucauld, comediile lui Oscar Wilde și *opera omnia* a lui George Bernard Shaw. El să întâlnească femeia, când pasională, când cinică (deseori amândouă, o virtute ascunzându-se sub coaja altui viciu sau viceversa), mereu lucidă, conștientă de ritmurile vieții. Femeia să aibă miros cald de pudră, buze ca o rană sângerândă; ori să fie eficientă, tailleur Chanel, întreprinzătoare; în orice caz, mereu seducătoare, cochetă, intelectuală dar nu *bas-bleu* (așa vor fi celelalte ce-i stau prin preajmă). Să vorbească amândoi fără oprire (întâmplările vor fi reduse la minimum) și să se interogheze despre iubire, despre viață, politică, știință și cinste. Ea să fie asemenea Rossanei lui Rostand, ce nu se dăruiește dacă amantul n-a scris mai înainte un studiu despre iubire, să pretindă nu inteligență barocă, ci precizie și fantezie enciclopedică. Dialogurile despre iubire să fie ca niște ping pong Treccani, un argument să nu se bazeze decât pe o trimitere erudită folosită în mod anormal ("Despre neliniști? ...Când mă gândesc că steaua Aldebaran se află la o distanță de cincizeci și patru ani lumină față de noi, ce mă interesează de ce mi se poate întâmpla?"), *Pott*, 17, 222; "Spre a constata că sunt frumoasă trebuia să așteptați trei săptămâni? El răspunse: `Kepler, mai înainte să spună că pătratele duratei revoluțiilor planetare sunt proporționale cu cuburile marilor axe ale orbitelor lor, a gândit timp de șaptesprezece ani'", *Dolicefala*, 16, 11). Să se urmeze acest ideal al unui dialog doct și strălucitor până la epuizare. La sfârșit el, care din cauza unui vis de o puritate supărătoare și inactuală, a dat cu piciorul la multele sale șanse, dar pe altele le-a realizat, după ce a devenit amenințare,

stindard şi exemplu pentru cei mai mulţi şi, deci, maestru – în felul său – de revoluţii, să rămână decepţionat şi rănit; ea să moară consumată de răul incurabil ori să dispară minată de un alt rău, la fel de incurabil, cinismul, realismul descurajat, nestatornicia feminină. Lui să nu-i rămână decât sentimente şi valori elementare, un copil, un exil. Cincinat al culturii şi al mondenităţii, Rimbaud al efervescenţei, eroul pitigrillian să găsească o palidă credinţă şi cu ea să îmbătrânească ori să dispară departe de lume, de faptele şi de isprăvile sale. Aceasta – intriga, pretextul. Substanţa prozei pitigrilliene este însă alta. Este bătălie de idei. Fără ca prin aceasta Pitigrilli să fie un strateg. El nu ştie care trebuie să fie mişcarea finală, fiindcă nu are un concept de victorie. El e un tactician al citatului strălucitor. Bătăliile sale sunt ca nişte partide de şah, în care se aleg albele sau negrele printr-un accident al sorţii, iar partidei încheiate i se pot schimba şi culorile. Această non-ideologie determină tehnica sa a paradoxului care, de fapt, este un sistem combinatoriu al aforismelor.

Dar spre a înţelege tactica sa trebuie să-i înţelegem absenţa ideologiei. Pentru aceasta, mai înainte de a ajunge la teoria sa asupra aforismului (despre care avea idei foarte clare) va trebui să trecem prin universul celorlalte teorii, politică, sex, artă, istorie, despre care, ca proiect, nu avea însă idei – ori avea prea multe.

Un anarhic-conservator

Citind ceea ce a scris Pitigrilli despre femei şi despre iubire s-ar putea conchide că era un "sceptic". Însă nu-i adevărat că scepticul nu crede în nimic. El crede în îndoiala sa, în capacităţile critice ale raţiunii. Iar din scepticismul său scoate un caracter imperturbabil virtuos. Însă Pitigrilli era un moralist (şi atunci când scria *Cocaina*) şi, într-un cuvânt, relativitatea valorilor, în loc să-i confere o fermitate sceptică, îl împingea spre indignare şi spre sarcasm; tot atât de adevărat e că atât cât a putut s-a agăţat de o valoare supremă, religia, iar spre a ajunge la ea a încercat multe valori de acelaşi fel, nu în ultimul rând spiritismul.

Considerând modul în care manipulează ideile şi cuvintele (cum se va vedea în paragraful următor) s-ar spune că era un

"cinic". Însă cinicul trage plăcere din disprețul pe care îl exercită față de ceilalți, reduși la mijloace spre satisfacerea pasiunilor sale, iar Pitigrilli îndura un vis al său de onestitate cu orice preț iar atunci când vorbește despre sine (și o face adesea) caută mereu să se reprezinte ca un contestator pur dezamăgit de prostia și de răutatea (ca și de cinismul) celorlalți. Crezându-l sceptic și cinic, contemporanii i-au dat succesul, însă el insista spunând că reprezenta societatea așa cum era. Citind nu doar operele sale de pe urmă, precum *Moise și cavalerul Levi* (1948), ci și pe primele, ne dăm seama că dacă Pitigrilli ar fi putut să-și construiască o societate pe modelul propriilor dorințe secrete (sau cel puțin al ideilor sale sublimate) ar fi voit o societate patriarhală întemeiată pe familie, cu adulterul controlat de responsabilitatea morală, femei virtuoase, religie împărtășită, cu onoruri pentru morți, cu pactele îndeplinite, profesiunile ilustrate de o practicare fără frică. Prieten al lui Gozzano, pe care, în epoca târzie, îl va evoca în diverse ședințe spiritiste spre a primi în schimb mici poeme mijlocitoare, visul său secret era domnișoara Felicita. Pare a spune "nu o vreau", dar în realitate spune "vai, nu mai este". Scriindu-și cărțile, nu face nimic ca ea să existe din nou, dar în adâncul inimii o dorește, chiar dacă e conștient că dacă ar fi fost n-ar mai ști ce să povestească.

Prin urmare, modelul acesta de conservator nesatisfăcut ce se hrănește din lamentații despre răul mers al treburilor publice, care nu acceptă nici o propunere operativă fiindcă se ivesc din asta inevitabile obligații compromițătoare, care, lamentându-se împotriva universului social, se consideră de fapt unicul și adevăratul revoluționar posibil, fiindcă pretinde ca istoria să înainteze potrivit dorințelor sale superficiale și imposibile, acest contestator reacționar, acest nihilist tradiționalist, are un nume chiar dacă neplăcut. Este *defetistul*. Dar dacă termenul e prea conotat și face epocă să creăm un altul de ocazie, poate mai potrivit lui Pitigrilli: *anarho-conservator*.

Paolo Pott aude de la bătrânul consilier de apel o profesiune de scepticism: adevărul nu există fiindcă sunt suficiente două pahărele de coniac spre a-l modifica, justiția e determinată de două linii de febră ce alternează luciditatea judecătorului, un ciorap strâns schimbă modul de gândire al unui bărbat. Scepticul caută să

se mişte cu prudenţă într-un univers în care fiinţele umane poartă ciorapi strâmţii, sunt afectaţi de febră şi beau coniac. Anarho-conservatorul însă elaborează o invectivă împotriva lumii imperfecte a judecătorilor. Scepticul ştie că politica trăieşte din compromis. Anarho-conservatorul afirmă că toţi cei care fac politică sunt nişte amăgitori ai poporului. Scepticul vede politica ca artă ce-l poate conduce pe individ într-un univers în care omul e lup pentru om. Anarho-conservatorul protestează contra lupilor ca şi când ar exista oameni ce nu sunt niciodată lupi, se indignează, dar vede indignarea celorlalţi ca viclenie şi demagogie; protestează împotriva relelor societăţii, dar mai ales protestează împotriva celor ce protestează împotriva relelor societăţii. Din această cauză nu are niciodată soluţii, decât paradoxale, sau infantil subversive (nu mai plătim taxele, fiindcă oricum le papă miniştrii). În orice caz, nu are ideologie.

Am văzut deja în paragraful precedent ce anume gândea Pitigrilli despre opiniile politice. Nu se înscrie în PNF nu fiindcă era antifascist, ci din motive expuse în *exergue* din *Dolicocefala*: "înţeleg sărutul leprosului, dar nu admit strângerea de mână a cretinului". Antifascismul său (care îi creează nu puţine necazuri) este de fapt un a-fascism. Este atât de puţin ideologic încât în faţa lui Mussolini el rămâne la urma urmei cucerit de autoritatea şi de eficienţa omului: dacă nu de altceva, atunci de mărinimia cu care Mussolini îl absolvă pe Pitigrilli de două ori admiţându-i inteligenţa (cel ce desfide ideile, disprețuieşte categoriile, politicienii, medicii, avocaţii, farmaciştii, cunoscuţi cu toţii ca intriganţi, însă îndură fascinaţia personală a individului cu prestigiu). Pitigrilli îl suspectează pe Marinetti, iar despre futurism reţine că mişcarea de avangardă ar fi ultimul refugiu al incapabililor şi al analfabeţilor (pictura abstractă pictată cu coada măgarului), se iritä şi pe bună dreptate, fiindcă nimicitorul Marinetti intră triumfător în *estabilshment*, dar îl aprobă pe Mussolini fiindcă "nu putea să aprecieze zgomotele şi disonanţele, nici extravaganţele picturale; el iubea pictura clasică, interzisese claxonatul automobilelor pe străzile Romei, cânta la vioara sa Pergolesi, Paganini, Grieg. Era foarte pătruns de sănătoasa şi conştienta pictură a secolului trecut – Michetti, Fattori, Tallone – şi iubea mult Italia, acea Italie ce a predat lumii pictura, spre a

adera personal la un gen de artă pe care în Franţa îl numesc `le genre loufoque´, adică nebun, iar în Germania `entartete Kunst`, adică artă degenerată". Şi scrie aceste cuvinte în 1949 (*Vorbeşte Pitigrilli*, 91), fie în timp ce trăieşte totuşi în Argentina, fără să-şi dea seama de fantasmele ideologice pe care le evocă, când de fapt crede că ironizează asupra a ceea ce a mai rămas din societatea fascistă. De altminteri, tot despre arta contemporană (în *Minunata aventură*, 41-42) defineşte pe poeţii de avangardă drept "ultramoderni" şi îi consideră nişte "neînţeleşi ce-l fac cretin pe Victor Hug"». Ne aflăm în 1948, iar anul imediat următor (*Vorbeşte Pitigrilli*, 85-86) atrage atenţia asupra lui Picasso şi Modigliani spre a observa cum măcelarii ce i-au cumpărat pe doi bani au azi în casă milioane, dar lasă să se înţeleagă că nu reuşeşte să aprecieze "ochii ce plâng între corzile unei chitare" şi "infantilismele ce se găsesc în toate caietele copiilor de la grădiniţă".

Ca să revenim la politică, e semnificativ faptul că în *Dicţionar*, care totuşi adună mii de observaţii şi aforisme ale altora, toate acelea care sunt puse sub termenul "politica" sunt de tip defetist (fără legătură cu epoca istorică) şi definesc politica, în principiu, drept arta de a te îmbogăţi pe spinarea celorlalţi. Cu toate acestea, el aspiră să facă politică. *Minunata aventură* relatează povestea unui personaj excepţional care, condamnat pe nedrept şi apoi declarat nevinovat, cere să fie recompensat prin a comite alte infracţiuni în socoteala anilor de puşcărie pe care i-a făcut fără vină şi astfel se distrează să-i pedepsească într-un mod ilegal (dar just din punct de vedere legal) pe diplomaţii netrebnici şi pe judecătorii răufăcători. Protagonistul, Nicola Flamel, are toate stigmatele eroului justiţiar al romanelor foileton din secolul al nouăsprezecelea, ce suprapune propria acţiune de supraom slăbiciunii legilor; însă Pitigrilli îşi prezintă romanul ca pe o operă revoluţionară, ba chiar de "extremă stângă", deşi "întreţesută de credinţă", chiar dacă bătălia lui Flamel (de altfel foarte scurtă, apoi supravieţuieşte dorinţa retragerii necontaminate din lume) se pune în cheia *Dicţionarului antibalistic* al său şi, deci, ca "un *anti* colectiv contra tuturor minciunilor, indiferent de cine ar fi fost umflate" (ce aminteşte pe acel `la dracu' spus la căpătâiul muribunzilor". La sfârşit, personajele sale revoluţionare verifică

aforismul pe care autorul lor îl enunţase cu luciditate într-o conferinţă din 1930 (*Dicţionar*, 260): "Te naşti incendiar şi termini pompier".

Asta nu diminuează faptul că paginile lui Pitigrilli vibrează deseori de o sinceră indignare faţă de marile rele sociale: dar dacă, pe de o parte, el înfierează fărădelegea celor bogaţi care lasă nesoluţionată problema fărădelegii celor săraci, dacă protestează împotriva sentinţei care condamnă pe cel ce a furat de foame şi îl absolvă pe marele speculant, toate acestea nu schimbă nici cu un milimetru poziţia sa de insatisfacţie generalizată într-o poziţie de opţiune politică. Printre altele, ca anarho-conservator, Pitigrilli plăteşte toate costurile, împins de iritările sale inactuale să critice prezentul chiar cu preţul de a reevalua toate trecuturile noastre. Are nelinişti cu fasciştii fiindcă se radicalizează fără precauţie, dar după eliberare nu găseşte altceva mai bun decât să atace – el, evreu – pe evrei. Face, deci, ironii despre lenea exilaţilor antifascişti care sfârşesc peste graniţă fără să reuşească nimic (*Vorbeşte Pitigrilli*, 113), dezaprobă lagărele de concentrare naziste şi, imediat, citează "cele 300.000 de asasinate din Italia de Nord după eliberare", îl face scăpat în Elveţia pe un comunist numai din plăcerea de a înfuria Tribunalul Special (*Vorbeşte Pitigrilli*, 110), însă aminteşte că "cei ce încurajează să se aprindă candele pe altarul idealului.... nouă din zece au o fabrică de parafină ce îi subvenţionează" (*Minunata aventură*, 42).

Povestirea "Desfăşurare" (*Lecţii*, 196), în care se vorbeşte despre un profesor ce face efortul de a-i determina pe elevi să facă temele foarte sincere, se încheie după cum urmează:

Acum sunt deja dispăruţi cu decenţă pentru lume. Unul este anticar, altul jurnalist, altul sociolog: falsifică trecutul, prezentul şi, respectiv, viitorul. Există unul care nu face nimic precis, ci trăieşte în armonie cu semenul său, gândind că totul poate fi adevărat şi că nimeni nu greşeşte în întregime şi că nimeni nu are în întregime dreptate. Fiul bancherului este singurul care de la şcoală n-a învăţat să tragă nici o utilă învăţătură. Este profesor.

Unde, dacă ultima replică pare să răscumpere amărăciunea celor dintâi, totalitatea neagă ceea ce povestirea spera cel puțin să afirme, că adică ar putea să existe un mod de a învăța nonconformismul.

Pe de altă parte, defetismul lui Pitigrilli nu e numai înrădăcinat în psihologia sa, formă extremă a unui scepticism originar și cultivat. Este și proiect de poetică și, dat fiind succesul poeticii, mecanism de succes. Pornit la demistificarea tuturor și, deci (uneori) a lui însuși, Pitigrilli se dezvăluie în *Dicționar* (198):

Întrucât ne aflăm pe calea confidențelor, recunosc că am încurajat huliganismul cititorului. Să mă explic: când, pe drum, se dezlănțuie o ceartă ori are loc un accident de circulație, iese pe neașteptate din măruntaiele pământului un individ care caută să ia apărarea unuia dintre cei doi certăreți care, în principiu, este automobilistul. Huliganul necunoscut și-a vărsat mânia latentă. La fel și în cărți: cititorul care n-are idei ori le are în stare amorfă, atunci când găsește o frază pitorească, fosforescentă sau explozivă, se îndrăgostește de ea, o adoptă, o comentează cu un semn exclamativ, cu un "bine!", un "just!", ca și când el ar fi gândit-o mereu așa, iar fraza aceea ar fi fost extrasă chintesențial din felul său de a gândi, din sistemul său filosofic. El "ia poziție", cum spunea Ducele.

Eu îi ofer modul de a lua poziție fără să coboare în jungla diverselor literaturi.

Proiect exemplar, pe care ar trebui să aibă curajul să-l susțină până la capăt. Dar ferească sfântul atunci să refuze eticheta de cinic. Și totuși, când, în 1938, Enciclopedia Treccani îi dedică un articol lui Pitigrilli (semnat de Amedeo Chimenez) și observă că "deriziunea moralei curente și pretenția de a denuda, prin reprezentarea perversităților, sufletul omenesc, sunt lipsite de orice aprofundare și de orice intimă suferință, se rezolvă în ironie superficială și cinism aforistic, rareori în dezolarea scepticismului" (judecată care poate fi liniștit subscrisă), iată că Pitigrilli se indignează. A zis el însuși că cultivă cu dezinvoltură defetismul cititorului, a lăudat pe cel ce nu crede în nimic, ar putea să-și

înscrie ca titlu de laudă faptul de a fi cultivat scepticismul ironic într-o epocă de infame retorici. În schimb, se plânge: "cu această frumoasă obiectivitate un critic al regimului fascist a scris despre mine că sunt unul dintre cei şapte artişti italieni ce n-au lustruit niciodată cizmele regimului" (*Vorbeşte Pitigrilli*, 127). Acolo unde paralogismul e patetic: cel ce n-a lustruit cizmele regimului ar trebui să fie bucuros că regimul îl atacă, dar anarhismul lui Pitigrilli era conservator şi, deci, el suferea de neînţelegere din partea puterii. Defetismul batjocoreşte pe cel ce poartă crucea cavalerului, dar reproşează guvernului laş că nu i-a dat-o niciodată. Amărât de duşmanii reali, Pitigrilli se mâhneşte împotriva duşmanilor imaginari pentru că-i cultivă durerosul său răsfăţ, revoluţionar ce atacă Bastilia în speranţa de a fi invitat la cină de Maria Antoaneta şi care, odată invitat, le face să se înroşească pe doamnele prezente, convins că şi-a făcut paisprezece iulie al său, dar se plânge pe urmă de a fi fost neînţeles când e luat în şuturi de către servitori.

Maxima «double face»

Cu toate aceste defecte omeneşti (pe care le-am dedus cu rigoare din textele sale, niciodată din neverificabilele bârfe biografice), Pitigrilli are stofă de umorist. Disciplinându-se, ar fi putut fi un mare scriitor satiric. Despre el s-ar putea spune, ca despre Nika din *Minunata aventură* (34): "iubea cuvintele ştiinţifice, care singure evocă lumi. Arunca în aer imaginile şi le relua din zbor precum bastonul de aur al toboşarilor".

Putea să fie un maestru al invectivei, dacă luăm în consideraţie această rafală de contestaţii ale unei fete bătrâne moraliste acre (*Lecţii*, 71):

Cu femeile, aveţi în comun fusta, dacă aşa se poate numi pânza aceea de împachetat ce vă acoperă acele organe de locomoţie, pe care le numiţi în mod abuziv picioare; din cauza unui fenomen frecvent în biologie, voi posedaţi vreun reziduu anatomic, aveţi vreun incident în comun cu femeile, aşa cum la

anumite specii de animale există rămăşiţele altor specii: oscioarele urechii interne a patrupedelor, spre exemplu, amintesc operculul marilor peşti, coincidenţă prin care un observator neatent ar putea să vă schimbe cu o femeie. Însă faptul că posedă două roţi nu ne autorizează să-i spunem căruciorului de îngheţată motocicletă.

Putea fi – şi deseori a fost – un maestru al dialogului teatral fulminant (*Minunata*, 145):

"Poliţia", spuse, şi arătă o legitimaţie în portofelul de celuloid.
"Da, se vede", răspunse Flamel aruncând o ocheadă la pălăria pe care celălalt nu şi-o scosese.
Inspectorul dădu s-o pună pe pat:
"Între cele două, prefer s-o ţineţi în cap", zise Flamel.

Ştia să atingă tonuri de frivolitate de secol al XVIII-lea în distribuirea lecţiilor sale de stil, dovedindu-se maestru al observaţiei într-o lume de gafe mici-burgheze şi de clişee aristocratice. Iar spre a înţelege harurile lui Pitigrilli merită osteneala de a cita în întregime acest lung fragment din *Lecţii de iubire* (125-133):

"– Am observat că umblaţi cu graţie. Faptul de a purta în echilibru tăvi cu băuturi vă creează un mers frumos. Adevăratele dame trebuie să facă un stagiu ca ospătar într-o cafenea. Ridicaţi-vă, vă rog. Faceţi doi paşi. Aşezaţi-vă. Nu, v-am spus să vă aşezaţi, nu să căutaţi scaunul cu trupul... Evitaţi să alergaţi. E mai bine să pierzi trenul decât să pierzi linia. Dacă condiţiile nu vă permit decât o haină de creton faceţi-vă o haină de creton, simplă, răcoroasă, tinerească, scoasă dintr-o bucată care să aibă încă miros de magazin. Nu căutaţi să puneţi laolaltă cupoane de velur ori bucăţi de laminat spre a vă face o mantie de împărătească a păpuşilor. O pereche de sandale vi se potrivesc mai bine decât botoşeii de lebădă... Dacă nu vă puteţi plăti un apartament luxos, faceţi-vă un birou de artist: două stampe ale lui Utilllo sau ale lui Dufy tăiate din *Illustration* şi fixate cu burghiuri de desen, conferă mai mult stil decât o pânză în ulei fără valoare. Oferiţi o cafea mai

degrabă decât un spumant prost, un suc de lămâie decât un lichior mediocru, dar dacă oferiți un coniac, să fie Hennessy. Nu vă jucați niciodată cu bijuteriile pe care le aveți la mâini. Folosiți bricheta dar nu vă distrați aprinzând-o și stingând-o; nu forțați fermoarul de la geantă: dacă aveți obiceiul să ridicați pe verticală, apoi orizontal și apoi, iarăși, pe verticală tubul de ruj, îl veți pierde; nu luați în mână obiectele pe care le observați pe mese, nu faceți bărci cu staniolul de la țigări, nici tăiței cu colțurile de la ziare. Nu bateți toba cu degetele, nu fluierați, nu respirați adânc, nu suflați zgomotos pe nas nici fumul, nici neliniștea, nici dezaprobarea, nici stupoarea, nici părerea contrară. Nu faceți morișcă, în jurul degetului, cu cheile de la automobil. În tren, nu vă jucați cu capacul scrumierei...

– Adoptați tonul just: nu ridicați niciodată vocea. Nu faceți ceea ce englezii numesc *personal remarcs* [*sic*, n.ns.,U.E.); adică nu spuneți niciodată te îngrași, ești palid, ești bine, îți cade părul. Nu îndepărtați firele de la haină, firul de la guler, vârful de la gulerul dublu... Nu continuați niciodată, defect extrem de frecvent, propoziția începută de celălalt. Fiți precaută în judecăți în materie de artă: în pictura modernă e ușor să confunzi un răsărit de soare cu un apus de lună. Fiți de asemenea precaută în a judeca poezia modernă... azi cele mai urâte versuri se aseamănă uneori cu versurile frumoase încât există pericolul de a le confunda...

– Nu povestiți nimic despre dumneavoastră. Nu spuneți că ați fost la Varșovia, că ați locuit la Berlin, că știți stenografia. Într-o zi vi se va întâmpla să arătați cu degetul către opt sute de crocodili de la Grădina Zoologică ori spre statuia lui Chopin ori să luați notițe în fugă și aceste lucruri mărunte, niciodată spuse mai înainte, vor câștiga o valoare imensă...

– Evitați expresiile vulgare precum «să abordăm punctul esențial», «ideile belicoase», «actul material», «la mine acasă e așa»... Nu spuneți frazele obișnuite «e nevoie de mai mult curaj ca să trăiești decât ca să te sinucizi», «culorile toamnei sunt mai frumoase decât culorile primăverii...»

– Cum să vă demonstrez, domnule, gratitudinea mea?

– Trimiteți-mi clienți

– Și unde voi găsi clienți care vor avea nevoie de lecții de stil?

– Printre contesele autentice"

În cel de-al cincilea capitol din *Experimentul lui Pott*, pledoaria avocatului idiot ce reuşeşte s-o condamne pe clienta sa după ce procuratură, judecători şi juriu înclinau în favoarea acesteia constituie fără îndoială o frumoasă bucată satirică, tot aşa cum este, în *Dolicocefalia blondă*, procesul verbal al judecăţii lui Teodoro Zweifel. Cum să-l salvezi pe Pitigrilli? Cum să faci astfel încât să cadă, printr-o fericită greşeală a tipografului, propoziţii precum "aş vrea să trăiesc într-una din acele ţări unde caii, în stare sălbatică, aleargă cu coama în vânt prin imensele preierii" (*Minunata*, 58) şi să laşi să supravieţuiască numai sentinţe precum "fii indulgent cu cine ţi-a făcut o nedreptate fiindcă nu ştii ce lucruri îţi rezervă alţii" (*Minunata*, 45)?

Pitigrilli ar răspunde că el nu e responsabil nici de una, nici de alta dintre propoziţii, fiindcă ambele au fost spuse de unul din personajele sale şi le caracterizează pe ele, nu pe autor. Teorie pe care el a elaborat-o în "Postfaţa" la *Dicţionarul antibalistic* (219), atunci când a amintit că dacă Balzac îl pune pe Vautrin să spună "cinstea nu foloseşte la nimic" exprimă o opinie a lui Vautrin şi nu a lui Balzac. Însă Balzac construieşte în jurul lui Vautrin, care spune astfel de propoziţii, o serie de situaţii narative care îl "judecă" pe Vautrin. Pitigrilli, nu: situaţiile sale narative nu sunt altceva decât personajele ce vorbesc şi înşiră propoziţii şi, adesea, e greu să spui dacă vorbeşte un personaj în locul altuia, fiindcă pentru ele vorbeşte totdeauna autorul. Romanele şi nuvelele sale nu sunt altceva decât o fiertură de aforisme şi, mai mult, aceste aforisme nu sunt totdeauna ale lui Pitigrilli, fie că le citează sursa, fie că o ascunde (dar uite că în 1953 apare *Dicţionarul* aproape spre a indica existenţa unui tezaur atemporal cu care Pitigrilli îşi împlineşte înţelepciunea).

Prin urmare, opera lui Pitigrilli nu-i altceva decât comedia acelui *esprit* internaţional ce-şi muşcă propria coadă.

Anarho-conservator neîncrezător faţă de avangarde, el ar fi putut să fie un Juan Gris al *Witz*-urilor, un Schwitters al *agudezas*-urilor, un Max Ernst al fluturaşilor pentru ciocolate: a manifestat un raptus de colaj care uneori se afla la un milimetru de operaţia cubisto-futuristă. Dar n-a renunţat să propună ca exerciţiu de

înțelepciune ceea ce de fapt era un exercițiu de distrugere. I-a lipsit simțul cornișei, gustul și curajul extranietății, magisteriul dizgrațiosului. În loc să împingă cititorul spre dezgustul înțelepciunii fragmentate, făcea publicitate la inteligența în pilule. Sceptic în privința materialului aforistic pe care îl folosea, pretindea ca achizitorii săi să-l considere cu bună credință ca pe un exemplu de ascuțime intelectuală. Nu credea în nici una dintre maximele sale, luate în parte, dar dorea ca cel ce îl citea să creadă în toate și să conchidă că Pitigrilli, el, da, avusese dreptate.
Pe echivocul acesta și-a bazat succesul, dar cu toate acestea el însuși a fost cel care l-a demontat, fie și cu întârziere, în pre și postfața *Dicționarului* său. A spus cu cuvinte limpezi și cu o lăudabilă acuitate retorică, că în aforism se află puterea de a fi răsturnat fără a pierde din putere. Să vedem unele dintre exemplele de răsturnare pe care el însuși ni le propune (*Dicționar*, 199 și urm.):

forma canonică	*forma răsturnată*
Unii disprețuiesc bogățiile dar puțini știu să le dăruiască	Unii știu să dăruiască bogății, dar puțini le disprețuiesc
Noi promitem potrivit cu spaimele noastre și menținem promisiunile potrivit cu speranțele	*Noi promitem potrivit cu speranțele noastre și menținem promisiunile potrivit cu spaimele noastre*
Istoria nu este decât o aventură a libertății	*Libertatea nu e decât o aventură a istoriei*
Fericirea e în lucruri și nu în gustul nostru	Fericirea e în gustul nostru și nu în lucruri

Uneori, Pitigrilli s-a distrat aliniind aforisme din autori diferiți, unul ce îl nega pe altul, amândoi cu maximă autoritate, sub termenul "să ne facem o opinie":

Nu ne înşelăm decât din optimism (Hervieu)	Ne pasă mai mult de neîncredere decât de încredere (Rivarol)
Popoarele ar fi fericite dacă regii ar filosofa şi dacă filosofii ar domni (Plutarh)	În ziua în care voi dori să pedepsesc o provincie voi pune un filosof s-o guverneze (Friedrich cel Mare)

Deseori a făcut liste cu propoziţiile banale (poate adevărate la origine) ce servesc oricărui nătâng spre a străluci într-un salon: şobolanii părăsesc corabia cu câteva ceasuri înaintea naufragiului, în timpul asediului Parisului şoarecii se plăteau cu treizeci de franci bucata, mamele spartane îşi aruncau nou-născuţii rahitici de pe Taigete, omul are vârsta articulaţiilor sale, nimic nu se creează şi nimic nu se distruge, dacă Cleopatra ar fi avut nasul cu o palmă mai lung etc. etc.

Mirabilă *furor sententialis* ce l-ar aşeza deasupra lui Flaubert însuşi dacă nu s-ar întâmpla ca pentru Pitigrilli oricine să fie Bouvard şi oricine să fie Pécuchet, burghezi, muncitori, revoluţionari, fascişti, comunişti aristocraţi şi oameni din popor, docţi ori nedocţi, doamne bine şi fizicieni iluştri. Nu mai există satiră într-un univers în care fiecare e imbecil, iar lipsa de înţelepciune devine unica înţelepciune posibilă şi e mai bine dacă există un cultivator critic al imbecilităţii care să decidă cu cinism să vândă consolări intelectuale orişicui, aşa cum, în *Dolicocefala*, Teodoro Zweifel vinde *placebo* ca medicamente şi medicamente ca *placebo*, fiindcă fiecare bolnav este un sănătos ce-şi închipuie că moare sau un muribund ce-şi închipuie că se vindecă (şi, aşa cum se observă, odată jocul învăţat, oricine poate să-l imite pe Pitigrilli şi să întoarcă maximele, se poate şi strânge mâna unui cretin, unicul lucru inadmisibil este sărutul leprosului). *In regno coecorum* "mulţimea e asemenea piliturii de fier ce se îngrămădeşte în jurul unui magnet: e mai bine să fii magnet decât plilitură". A spus-o Autorul nostru.

Considerat un autor de paradoxuri, se întâmplă în schimb că Pitigrilli tocmai în arta paradoxului eşuează. Există o enormă diferenţă între aforism şi paradox. Paradoxul e o reală răsturnare a perspectivei obişnuite care prezintă o lume inacceptabilă. Provoacă rezistenţă, refuz: şi cu toate acestea, dacă se face efortul de a-l înţelege, produce cunoaştere. Dar cu anumite condiţii.

Înaintea de toate, paradoxul nu e o variaţie a *toposului* clasic al "lumii răsturnate". Acesta e mecanic, prevede un univers în care animalele vorbesc, iar fiinţele umane rag, peştii zboară, iar păsările înoată, maimuţele merg la liturghie, iar episcopii sar prin copaci. El procedează prin adăugare de *adynata* sau *impossibilia* fără o logică. E joc popular, rezervă de *exempla* pentru predicile de păresimi. E un gen literar minor şi un gen folcloristic major. Spre a trece la paradox trebuie ca răsturnarea să urmeze o logică şi să fie circumscrisă unei porţiuni a universului. Un persan ajunge la Paris şi descrie Franţa aşa cum un parizian ar descrie Persia. Efectul e paradoxal fiindcă impune să vezi lucrurile obişnuite *para ten doxan*, dincolo de opinia obişnuită.

În schimb, aforismul accentuează într-un moda eclatant propriu o opinie obişnuită. "Harmonium: pian care, dezgustat de viaţă, s-a refugiat în religie": e un aforism (ori o glumă), nu un paradox; nu ne spune altceva decât ceea ce ştiam şi credeam deja, că harmonium e un instrument de biserică. "Alcool: lichid ce-i ucide pe cei vii şi îi conservă pe cei morţi". Frumos, dar o ştiam. Atunci când Pitigrilli (*Dicţionar*, 196) spune – echivalând *bon mot* şi paradox – că ambele apleacă destine în faţa curţii cu juri şi fac să pice proiecte de lege, răstoarnă ministere şi defăimează filosofii venerabile, repetă principiile eterne ale retoricii clasice, cu privire la uzul potrivit al opiniilor comune, al *endoxa* şi al *exempla* care, folosite la momentul potrivit şi după modurile unei *elocutio* abile în dispunerea unor figuri retorice (nu în ultimul rând cea a oximoronului, a hiasmului, a *ysteron proteron*) constrâng publicul să consimtă pe baza a ceea ce credea deja printr-o obişnuinţă inveterată. Când Paolo Pott spune că "inteligenţa la femei e o

anomalie ce se întâlneşte în cazuri excepţionale precum albinismul, mancinismul, hermafroditismul, polidactila" (132-274) spune exact într-un mod spiritual ceea ce cititorul masculin (şi probabil şi cititoarea feminină) din 1929 doreau să audă spus.

Paradoxul nu e niciodată răsturnabil, cum este aforismul în formă de *bon mot*. Pitigrilli citează din Tristan Bernard o definiţie a sionismului: "un evreu care cere bani la un alt evreu spre a trimite pe un al treilea evreu în Palestina". Încercaţi să-l daţi peste cap: nu se poate. Încercaţi acum să-l perfecţionaţi: "un evreu bogat care cere bani la un alt evreu bogat spre a trimite pe un al treilea evreu sărac în Palestina". Încercaţi să-l daţi peste cap pe acesta: se poate, din punct de vedere gramatical, dar din punct de vedere istoric nu funcţionează, nici un evreu sărac n-a trimis vreodată în Palestina un evreu bogat. Frapantă descoperire: adevăratul paradox, dacă-l răstorni, se dovedeşte o falsitate. Semn că forma corectă conţinea într-adevăr un adevăr, cu condiţia să fi fost vorba de un adevăr neplăcut. Un evreu de stânga ar putea folosi astăzi acest paradox pentru a spune că există o ideologie sionistă (capitalistă) ce se sădeşte pe sionism ca ideal al mântuirii etnice şi îl exploatează. Paradoxul ar introduce lupta de clasă înăuntrul solidarităţii de rasă. Şi ar arăta că în expresia "evreu bogat" adjectivul avantajează substantivul şi, deci, că discursul n-ar fi rasist, ci clasic.

Urmărind *bons mots* răsturnabile, Pitigrilli a neglijat în schimb să caute paradoxuri inalterabile. Mai mult, spre a iradia întreaga sa forţă, paradoxul trebuie să stea izolat ca un diamant în centrul lăcaşului, cu puţin aur în jur iar restul deget. Trebuie să ai curajul de a construi o pagină plată spre a face să explodeze la sfârşit sau la mijlocul ei paradoxul. În schimb, când pagina lui Pitigrilli străluceşte nu doar de aforisme, ci şi de paradoxuri genuine, forţa unora o ucide pe a celorlalte. Pitigrilli n-a ştiut niciodată să reziste tentaţiei de a îmbâcsi pagina cu maxime în rafale şi a compromis astfel calităţile cele mai native. Geniul înseamnă o lungă răbdare (nu se poate spune că răbdarea ar fi un geniu scurt iar prin aceasta maxima, fără a fi un paradox, este adevărată) şi mai ales nu e o evidentă adiere de genialitate. În autoprezentarea deja citată, care precede *Mamiferele*, alături de o serie de afirmaţii despre femei, artă şi politică, Pitigrilli are o

poantă ce-ar fi putut da naştere unei povestiri geniale: "Sunt vegetarian, dar când am musafiri mănânc carne spre a nu da impresia că pozez. Însă întrucât nu sunt obişnuit, mănânc carne şi atunci când sunt singur, spre a mă obişnui". Să facem un experiment mintal: să ne imaginăm că aceasta ar fi o situaţie ca la Achille Campanile. Tot ce este posibil. Însă Campanile, umorist viclean şi prudent, ar fi izolat această situaţie, atribuind-o unui personaj fictiv, într-o pagină lipsită de alte scânteieri. Ar fi ieşit în evidenţă un caracter. Paradoxal, fiindcă omeneşte e adevărat (*video meliora proboque, deteriora sequor*; altfel spus, există un hiat între idealul de viaţă şi aranjamentele din practica cotidiană; ori şi mai mult, Zeno care se lasă de fumat în fiecare zi). În pagina pitigrilliană perla se pierde printre alte perle false, face acompaniament, nu melodie. În sfârşit, paradoxul e în felul său revoluţionar, reclamă o mare curiozitate culturală, o voinţă manifestă de ultraj. E instrument de avangardă în serviciul unei sensibilităţi de avangardă: un scriitor ce numeşte sapa sapă, spunea Wilde, ar trebuie să fie forţat s-o folosească. E un paradox ce ne aminteşte pe cel mai bun Arbasino. Astfel, în capitolul cinci din *Pott* sau în capitolul nouă din *Dolicocefala*, există pagini ce ne fac să ne gândim la Arbasino şi aproape ar putea să ne facă să ne imaginăm că Arbasino n-ar fi altceva decât versiunea din anii şaizeci a lui Pitigrilli din anii treizeci. Să ne gândim la tirada lui Zweifel împotriva frazelor de-a gata şi la tirada lui Pott despre variabilitatea semnificatului numelor. Două pagini de semiologie inconştientă, aş spune, ce-ar putea să dea loc la o analiză mai aprofundată ("Arianna abandonată de Teseu, spre a uita necazurile, se face preoteasă a lui Bachus. Spusă în cuvinte moderne: s-a dedat alcoolului... În porecla de Cunctator este toată admiraţia pe care o simţim pentru Fabio Massimo şi traducem `temporizator´, fiindcă nehotărârea sa a dat rezultate bune: dacă-ar fi greşit, în porecla Cunctator am pune dispreţ şi am traduce `cel fără soluţii´").

Ce-l deosebeşte pe Arbasino de Pitigrilli? Aplicarea cu curiozitate provocatoare a propriilor jocuri destructive la ţinte "istorice", biciuirea mentalităţii burgheze din punctul de vedere al unui proiect inovator şi, deci, actul de a face alegeri, de a prefera adversari în vederea unei victorii. La Pitigrilli, am mai spus-o,

adversarul e însă nedefinit, este imbecilitatea umană. Periculoasă poziţie care, făcându-i pe toţi imbecili, absolvă până la urmă colectivitatea. Am fi tentaţi să spunem că tehnica aceasta îi linguşeşte tocmai pe imbecilii ce se simt ridicaţi la nivelul inteligenţei şi critică la alţii propriile defecte (şi e ceea ce Pitigrilli admite atunci când afirmă că solicită defetismul cititorului): de nu cumva tocmai categoria de "imbecil" este de refuzat, ca antiistorică, în mod defetist snoabă. Nu eşti niciodată imbecil în absolut. Eşti totdeauna (şi să mă scuze cititorul dacă mă las furat de *furor sententialis* al lui Pitigrilli) imbecil pentru cineva.

Însă *furor sententialis* al lui Pitigrilli este corupător, iar Pitigrilli o ştia. Era destul de lucid şi suficient de sceptic, în aceasta, da, spre a admite că ceea ce el impropriu numea paradox "nu e decât o manipulare a adevărului, o dispunere a adevărului sub o anume înclinare. Odată predat trucul, cu toţii ştiu să-l repete" (*Vorbeşte Pitigrilli*, 166). Nu-i adevărat, există trucuri irepetabile. Când nu-şi dă seama de asta, scepticismul se umple de melancolie: "Vai, e dureros, dar e cinstit s-o recunoşti. După ce ai făcut puţin din această meserie, ţi se face greaţă de cuvinte" (*Dicţionar*, 200).

Însă gustul pentru *bon mot* învinge greaţa. Maestru al sofismelor strălucitoare, Pitigrilli nu-şi dădea seama că atunci când ajungea cel mai aproape de adevăr, făcea în realitate un fals paradox, nu o răsturnare iluminantă a adevărului obişnuit, ci o deformare greşită a adevărului logic. Într-unul din romanele sale cele mai spirituale şi patetice, *Vegetarienii iubirii*, Esaŭ Sanchez, care va muri ftizic la treizeci şi trei de ani, părăsit de femeia în care credea, se scârbeşte de meseria de profesor pe care trebuie s-o practice ca să trăiască şi simte învăţământul ca transmitere de minciuni convenţionale (şi el îl citise pe Nordau!) ori îngurgitarea de noţiuni inutile. Contestator ante-litteram, se dovedeşte matur în ocuparea propriului liceu şi afirmarea refuzului studiului. "A fi nevoit să susţii zi de zi că anumiţi vechi trombonişti ai literaturii sunt mari poeţi, în timp ce producţia lor e infinit de mult sub nivelul poeziilor-reclame pentru Bitter Campari..." Just, dar azi ştim asta. Însă am dori să ştim şi numele tromboniştilor şi de ce. "A relata că Sapho e o distinsă poetă, în timp ce din cele câteva versuleţe care în diferite permutări ale esteticii au avut şansa de a

nu se pierde rezultă că avea elanurile unei apucate...". Bine, dar vrem analiza versuleţelor şi să ştim cum oare în alte cărţi se laudă Amalia Guglielminetti, prietena autorului, ca o nouă Sapho. "A exalta pe Muzio Scevola care-şi arde mâna spre a o batjocori pe Porsenna ori pe Clelia ce trece Tibul înot spre a o şterge englezeşte, când la fiecare opt zile există o miss ce traversează înot Canalul Mânecii şi când e ştiut că chinezii, după ce-au pierdut în *fantang* ultimii tael, pariază pe degetele mâinii". Admirabil, dar ar fi fost de preferat a şti dacă sunt eroici chinezii ori era stupid Muzio, dacă analogia actului ascundea o diversitate de situaţii ori viceversa, şi pe cine reprezenta Muzio, fiindcă despre acest pasaj simplu s-ar putea spune că inutil a vorbi de cutremurul de la Pompei când a existat incendiul de la San Francisco şi de la Waterloo, din moment ce debarcarea din Normandia a fost atât de spectaculoasă. Esaŭ Sanchez nu face o critică distructivă a cunoaşterii istorice, povesteşte doar despre istoria unei cunoaşteri care l-a distrus. Procedând astfel, pătrunde într-un mirabil paralogism. Să se citească *Vegetarienii* (pag. 21) atunci când el incriminează:

«....să te iriţi, la rece, atunci când într-o traducere latină, un tânăr viola *consecutio temporum* ori cădea într-o eroare de concordanţă şi exagera gravitatea greşelii ca şi când ar fi fost vorba de o periculoasă eroare de bun simţ, în timp ce ştia că în Franţa dacă cineva, în conversaţie, foloseşte imperfectul conjunctivului, încep cu toţii să râdă, iar în engleză pronumele posesiv concordă cu posesorul şi nu cu lucrul posedat».

Pitigrilli (sau Esaŭ Sanchez) ne spune, în substanţă, că nu merită osteneala să înveţi regulile latinei când alte limbi au reguli diferite. În timp ce subiectul serveşte doar să demonstreze că *trebuie* învăţate regulile latinei şi că ar merita osteneala să nu faci asta numai dacă regulile ar fi aceleaşi în toate limbile. Trebuie să înveţi engleza tocmai pentru a şti că în engleză nu se poate spune, cum ne-ar sfătui italiana, "the brother loves *her* sister", ci "the brother loves *his* sister" (adică "fratele iubeşte pe sora *său*"). Trebuie aşadar studiată gramatica latină, tocmai pentru că e

relativă şi nu absolută. Însă cititorul care citeşte pagina pitigrilliană în mod distrat se complace să-şi bată joc de o şcoală ce predă doar reguli relative. Ia drept paradox strălucitor un silogism defect.

Adevărul este că acest vorace enciclopedist a asumat totdeauna lumea culturii doar ca *flatus vocis* şi teritoriu al unui *jeu de massacre*. Nu din defect de inteligenţă, ci din exces şi din necuprindere, din încrederea în rapiditatea fulgurantă a propriilor circuite mentale. Rămas străin societăţii culturale, a luat-o constant în derâdere, plângându-se că ea nu l-ar recunoaşte, citând cu răutăcioasă plăcere cazurile în care vreun exponent al cunoaşterii îl recunoştea şi ierarhiza valorile culturale numai cu referire la propriul său succes. Prieten al lui Gozzano şi al altor poeţi, iubea totuşi consensul publicului mic burghez ale cărei lipsuri de pudori publice le biciuia măgulindu-i aspiraţiile private.

Prizonier al propriilor excese, nu îngrijea pagina deseori plină de umpluturi şi de repetiţii. Maestru potenţial al unui stil lapidar, se prăbuşeşte de obicei din cauza carenţei de constanţă stilistică. Moralist ce ambiţiona să fie un imoralist (dar cele două lucruri pot coexista cu succes, vezi Shaw), a refuzat marea vânătoarea pentru a trage în porumbei şi, prins de remuşcări ecologice, a înlocuit porumbelul cu talerul, însă (şi e un exemplu al său) a ochit spre beţe, spre a avea bătaia sigură şi a însemna în centru chiar dacă a tras în direcţia opusă.

Pietre funerare pentru Pitigrilli

După ce am spus toate acestea, de ce să ne mai ocupăm atunci de Pitigrilli?

În ce mă priveşte, am spus-o la început, era un mod de a dezvălui una din tainele copilăriei mele. A înţelege ce anume era de interzis în Scriitorul Interzis. Cum s-a văzut, Pitigrilli apare cenzurabil prin ceea ce produce scandal. Însă la încheierea acestui proces, ar trebui să admit că experimentul filologic pe care l-am făcut (am citit *întregul* Pitigrilli, ce răzbunare aproape oedipică!) mi-a procurat nu puţină plăcere. Dacă ar trebui, din recunoştinţă, să prospectez o salvare pentru Pitigrilli, ar fi necesar să prefigurez

o situaţie răsturnată, din cele ce lui i-ar fi plăcut: Pitigrilli ar fi conservat cu demnitate pentru urmaşi dacă vreun cataclism ar distruge cvasi-totalitatea operelor sale şi ar lăsa să supravieţuiască pagini alese, vreo nuvelă, două sau trei romane, *Dolicocefala*, *Pott*, *Vegetarienii* şi *Minunata aventură*; şi chiar din acestea pierzând unele fraze, câteva pagini, făcând dreptate cu atâtea repetiţii. Ar rămâne un stil: romanul-dialog şi dialogul monoloagelor, ca şi monologul aforismelor. Un ritm, un fel de *jazz* verbal, o soluţie constructivă ce nu-mi pare că a fost repetată cu aceeaşi bravură. Ar rămâne antologia unui maestru de frivoluri ideologice, de indisciplină culturală, al unui teatru de bulevard necunoscut tradiţiei literare italiene. Mai aproape de Coco Chanel şi de Maurice Chevalier decât de Wilde, rudă cu Dekroba şi, pe alocuri, cu Colette. Pe drept exilat, întrucât străin gustului naţional şi tocmai de aceea făcut să aibă succesul pe care l-a avut, oricât ar fi rămas vag apatrid. Şi, în orice caz, autor al unei geniale găselniţe: al său *nom de plume*.

STRUCTURILE NARATIVE ÎN FLEMING

În 1953, Ian Fleming publică întâiul roman din seria 007, *Casino Royale*. Operă primă, el nu poate scăpa jocului normal al influenţelor literare şi, în anii cincizeci, cel care ar fi abandonat filonul romanului poliţist tradiţional pentru a trece la romanul suspans de acţiune, nu putea ignora prezenţa lui Spillane.

Lui Spillane *Casino Royal* îi datorează, neîndoielnic, cel puţin două elemente caracteristice. Întâi de toate, fata, Vespre Lynd, ce suscită iubirea credincioasă a lui Bond, se dovedeşte la sfârşit a fi un agent duşman. Într-un roman al lui Spillane, protagonistul ar fi fost cel care ar fi ucis-o în timp ce la Fleming femeia are pudoarea de a se sinucide; însă reacţia lui Bond în faţa faptului are caracteristicile spillaniene ale transformării iubirii în ură şi ale gingăşiei în ferocitate: "A murit, târfa aia", telefonează Bond la centrala londoneză şi încheie partida sa afectivă.

În al doilea rând, Bond e obsedat de o imagine: un japonez expert în coduri pe care el l-a ucis cu sânge rece la cel de-al treizeci şi şaselea etaj al zgârie-norilor RCA, la Rockefeller Center, ochindu-l de la o fereastră de la al patruzecilea etaj al zgârie-norilor de vizavi. Analogie neîntâmplătoare, căci Mike Hammer apărea constant persecutat de amintirea unui mic japonez ucis în junglă în timpul războiului, chiar şi cu o mai mare participare emoţională (în timp ce Bond, autorizat de la ministerul cu două zerouri, e mai aseptic şi mai birocratic). Amintirea japonezului stă la originea cumplitei nevroze a lui Mike Hammer (al sado-masochismului său şi al impotenţei sale dovedite); amintirea primei crime ar putea fi la originea nevrozei lui James Bond, numai că, chiar în ambianţa lui *Casino Royale*, atât personajul cât şi autorul său rezolvă problema pe cale terapeutică: exclud adică nevroza din universul posibililor narativi. Decizie care va influenţa structura viitoarelor unsprezece romane ale lui Fleming şi care stă probabil la baza succesului lor.

După ce asistase la omorârea celor doi bulgari care încercaseră să-l arunce în aer, suferi o anumită maltratare la testicule; fiind de faţă la eliminarea lui Le Chiffre de către un

agent sovietic, primind de la acesta o tăietură la mână şi după ce riscase să-şi piardă femeia iubită, bucurându-se de convalescenţa celor drepţi într-un pat de spital, Bond vorbeşte cu colegul francez Mathis şi-l face părtaş la perplexităţile sale. Se luptă ei pentru cauza dreaptă? Le Chiffre, ce finanţa grevele comuniste ale muncitorilor francezi, nu îndeplinea oare "o misiune minunată, cu adevărat vitală, poate cea mai înaltă dintre toate"? Diferenţa dintre bine şi rău este într-adevăr atât de netă, recognoscibilă, aşa cum vrea să fie hagiografia contraspionajelor? În acest moment, Bond e matur din cauza crizei, din cauza salutarei recunoaşteri a ambiguităţii universale şi gata să apuce pe drumul parcurs de protagonistul lui Le Carré. Dar tocmai în momentul în care se interoghează asupra chipului diavolului şi, simpatizând cu Inamicul, începe să-l recunoască ca "frate despărţit", James Bond e salvat de Mathis:

"Când te vei fi întors la Londra, vei descoperi că există alţi Le Chiffre ce caută să-ţi facă rău, să facă rău prietenilor tăi şi ţării tale. M. îţi va vorbi de asta. Iar acum când ai văzut un om cu adevărat rău şi ştii ce înfăţişare poate lua răul, vei începe prin a-i căuta pe cei răi pentru a-i distruge şi pentru a proteja în acelaşi timp pe cei pe care-i iubeşti şi pe tine însuţi. De-acum, tu ştii cum sunt făcuţi şi ce anume pot face altora... Înconjoară-te de fiinţe umane, dragul meu James. E mai uşor să te baţi pentru ele decât pentru principii. Însă... nu mă dezamăgi devenind tu însuţi uman. Am pierde o magnifică maşină!".

Prin acest enunţa lapidar, Fleming defineşte pentru romanele viitoare personajul James Bond. Din Casino Royal îi va rămâne cicatricea pe obraz, surâsul un pic cam crud, gustul mesei bune, împreună cu o serie de accesorii caracteristice inventate cu minuţiozitate în primul volum: dar – convins de cuvintele lui Mathis –, Bond va abandona căile perfide ale meditaţiei morale şi ale furiei psihologice – cu toate pericolele de nevroză ce i-ar urma acesteia. Bond încetează să mai fie subiect pentru psihiatri şi rămâne la subiectul maxim pentru fiziologi (cu excepţia faptului că revine subiect dotat cu psiche în ultimul şi atipicul roman al

seriei, *The Man with the Golden Gun*), maşină magnifică, aşa cum vor, împreună cu Mathis, autorul şi publicul. Din acest moment, Bond nu va mai medita asupra adevărului şi asupra dreptăţii, în viaţă ca şi în moarte, lucru pe care l-ar prefera doar în rare momente, în barurile aeroporturilor, însă numai cu titlu de născociri întâmplătoare, fără a se lăsa cuprins de îndoială (cel puţin în romane, permiţându-şi câte un lux de intimitate în nuvele). Dintr-un punct de vedere psihologic este de puţine ori reliefată o conversiune pentru scurt timp, pe baza câtorva propoziţii convenţionale pronunţate de Mathis, însă în realitate conversiunea nu e justificată pe plan psihologic. Cu ultimele pagini din *Casino Royal*, Fleming renunţă de fapt la psihologie ca motor narativ şi decide să transfere caractere şi situaţii la nivelul unor obiective şi al unor strategii structurale convenţionalizate. Fără s-o ştie, Fleming împlineşte o opţiune familiară multor discipline contemporane, trece de la metoda psihologică la cea formală.

În *Casino Royal*, există deja toate elementele spre a construi o maşină funcţională în baza unei unităţi foarte simple cerute de reguli riguroase de combinaţie. Maşina aceasta, care va funcţiona fără devieri esenţiale în romanele următoare, stă la baza succesului "sagăi 007", un succes care, în mod singular, s-a datorat atât consensului maselor cât şi aprecierii unor cititori mai sofisticaţi. Ne propunem acum de examinarea, în particularităţile sale, a acestei maşini narative spre a identifica în ea raţiunile reuşitei sale. E vorba de elaborarea unui tabel descriptiv al structurilor narative în Ian Fleming căutând să evaluăm deopotrivă, pentru orice element structural, incidenţa sa probabilă asupra sensibilităţii cititorului. Vom căuta, deci, să identificăm atari structuri narative la trei nivele: 1) Opoziţia caracterelor şi a valorilor; 2) Situaţiile de joc şi intriga ca "partidă"; 3) Tehnica literară.

Cercetarea se desfăşoară în ambianţa următoarelor romane luate în ordinea publicării (datele de redactare sunt probabil datate cu un an mai înainte): *Casino Royal*, 1953; *Live and Let Die* (Trăieşte şi lasă-te să mori), 1954; *Moonraker* (Marele slam al morţii), 1955; *Diamonds are Forever* (O cascadă de diamante), 1956; *From Russia, with Love* (Lui 007 de la Rusia cu dragoste), 1957; *Dr. No*, 1958; *Goldfinger*, 1959; *Thunderball* (Operaţia

Tunet), 1961; *On Her Majesty'Secret Service* (Serviciu Secret), 1963; *You Only Live Twice*, 1964. Ne vom referi şi la nuvelele din *For Your Eyes Only*, din 1960, şi la *The Man with the Golden Gun*, publicat în 1965. Nu vom lua însă în consideraţie *The Spy Who Loved Me*, ce apare pe de-a întregul atipic şi ocazional.

1. Opoziţia dintre caractere şi valori

Romanele lui Fleming apar construite pe o serie de opoziţii fixe ce permit un număr limitat de permutări şi interacţiuni. Aceste perechi constituie nişte invariabile în jurul cărora se învârt perechi minore ce le constituie, de la roman la roman, variantele. Am identificat aici paisprezece perechi, dintre care patru din ele opun patru caractere potrivit cu diverse combinaţii, în timp ce celelalte constituie opoziţii de valori, diferit întruchipate de către patru caractere de bază. Cele paisprezece perechi sunt:

a) Bond – M
b) Bond – Rău
c) Rău – Femeie
d) Femeie – Bond
e) Lume Liberă – Uniunea Sovietică
f) Marea Britanie – Ţări neanglosaxone
g) Datorie – Sacrificiu
h) Lăcomie – Ideal
i) Iubire – Moarte
l) Hazard – Programare
m) Fast – Necaz
n) Excepţionalitate – Măsură
o) Perversiune – Candoare
p) Cinste – Necinste

Aceste perechi nu reprezintă elemente "vagi", ci «simple» şi, deci, imediate şi universale şi, reexaminând însemnătatea fiecărei perechi, se poate observa că variantele consimţite acoperă o gamă foarte vastă şi epuizează toate găselniţele narative ale lui Fleming.

În Bond-M avem un raport stăpânit-stăpân ce caracterizează încă de la început limitele şi posibilităţile personajului Bond şi dă

startul la întâmplări. Despre interpretarea de făcut, în cheie psihologică sau psihanalitică, a atitudinii lui Bond față de M, s-a vorbit deja în alte locuri[31]. Fapt e că, în termenii unei pure funcțiuni narative, M se așează în fața lui Bond ca deținător al unei informații totale în privința evenimentelor. De unde superioritatea sa asupra protagonistului, de care depinde și care-l face să pornească spre diversele sale misiuni în condiții de inferioritate în fața omniscienței șefului. Nu rareori șeful îl trimite pe Bond spre aventuri al căror rezultat el l-a anticipat deja dinainte; Bond acționează deci ca victimă a unei trageri pe sfoară, chiar dacă afectuoase, - și nu importă că pe urmă în realitate desfășurarea faptelor depășește liniștitele previziuni ale lui M. Tutela sub care M îl ține pe Bond – supus de autorități la vizite medicale, la cure naturistice (*Thunderball*), la schimburi de armament (*D. No*) – face și mai necontrolabilă și maiestuoasă autoritatea șefului; prin urmare, în M se însumează cu ușurință alte valori precum religia Datoriei, Patria (sau Anglia) și Metoda (care funcționează ca element de Programare în fața tendinței, tipică lui Bond, de se încrede în improvizație). Dacă Bond este eroul și, deci, posedă calități excepționale, M reprezintă Măsura, înțeleasă ca valoare națională. În realitate, Bond nu e așa de excepțional precum o lectură grăbită a cărților (ori interpretarea spectaculoasă pe care o dau filmele cărților) ne poate îndemna să gândim. Fleming însuși afirmă că l-a gândit ca personaj absolut obișnuit și din contrastul cu M survine statura reală a lui 007, dotat cu prestanță fizică, curaj și promptitudine de spirit, fără a poseda de altminteri nici pe acestea, nici alte calități într-o măsură excesivă. E mai degrabă o anumită forță morală, o obstinată fidelitate față de sarcini – la comanda lui M, mereu prezent ca sfătuitor – care-i îngăduie să depășească probe neomenești fără a exercita facultăți supraomenești.

Raportul Bond-M presupune neîndoielnic o ambivalență afectivă, o iubire-ură reciprocă, iar aceasta fără a fi nevoie să recurgă la chei psihologice. La începutul lui *The Man with the Golden Gun*, Bond, lovit de o lungă amnezie și condiționat de

---

[31] Kingsley Amis glosează asupra acestui subiect. Cf. în Del Buono – Eco, *Cazul Bond* (Bompiani, 1965), eseul final de Laura Lilli "James Bond și critica".

sovietici, încearcă un fel de paricid ritual trăgând asupra lui M cu un pistol cu cianură; gestul dă drumul la o serie de tensiuni narative care se declanşau ori de câte ori M şi Bond se găseau faţă în faţă.

Pornit de M pe drumul Datoriei cu orice preţ, Bond intră în contrast cu Răufăcătorul, Opoziţia pune în joc diverse valori, dintre care unele nu sunt altceva decât variante ale perechii caracterologice. Bond reprezintă fără îndoială Frumuseţea şi Virilitatea faţă de Răufăcător, care apare, în schimb, monstruos şi inabil din punct de vedere sexual. Monstruozitatea Celui Rău e un punct constant, dar spre a-l prezenta e nevoie să introducem aici o noţiune de metodă ce va fi valabilă şi pentru examinarea altor perechi. Printre variante trebuie să considerăm şi existenţa unor "roluri de locţiitori"; există adică personaje de plan secund a cărei funcţiune se explică numai dacă sunt văzuţi ca variaţie a unuia din caracterele principale, de la care preiau, spre a spune aşa, unele caracteristici. Rolurile de locţiitori funcţionează de obicei pentru Femeie şi pentru Răufăcător; mai puţin pentru M, chiar dacă în calitate de «locţiitori» ai lui M sunt interpretaţi anumiţi colaboratori ai lui Bond, spre exemplu Mathis din *Casino Royal*, care sunt purtători de valori ce aparţin lui M, precum trimiterea la Datorie, ori la Metodă.

În ce priveşte înfăţişările Răufăcătorului, să le selectăm în ordine. În *Casino Royal*, Le Chiffre este palid, smead, cu părul roşu ţepos ca de mătură, gura aproape feminină, dinţi falşi de calitate costisitoare, urechi mici cu loburi mari, mâini păroase; nu râde niciodată. În *Live*, Mr. Big, haitian negru, are un cap ce se asemuieşte unei mingi de fotbal, de două ori mai mare decât dimensiunile normale şi absolut sferic: "culoarea pielii părea a unui negru cenuşiu, faţa era umflată şi lucitoare precum cea unui trup ce stătuse într-un râu o săptămână. Era fără păr cu excepţia unui moţ cenuşiu deasupra urechilor. Era lipsit de gene şi sprâncene, iar ochii erau foarte depărtaţi unul de altul, astfel încât nu-i puteai privi pe amândoi în acelaşi timp, ci doar unul câte unul... Erau ochii unui animal, nu aveau expresie omenească şi păreau a lansa flăcări". Gingiile păreau anemice.

În *Diamonds*, Răufăcătorul se scindează în trei figuri subordonate. Există înainte de toate Jack şi Serafim Spang, primul

fiind cocoşat şi cu părul roşu ("Bond ...nu-şi amintea să fi văzut vreodată un cocoşat cu părul roşu"), ochii ce par luaţi cu chirie de la unul ce împăiază animalele, urechile cu loburi disproporţionate, buzele roşii şi uscate, aproape fără gât. Serafim are chipul de culoarea fildeşului, sprâncenele negre şi ţepoase, părul zbârlit de mătură, maxilarele "ieşite în afară şi nemiloase"; dacă se adaugă că Serafim preferă să-şi petreacă zilele într-o Spectreville vechi west, îmbrăcat cu pantaloni de piele neagră cu dungi de argint, cu pinteni de argint, pistoale cu toc de fildeş, centură neagră cu muniţie şi conduce un tren model 1870 amenajat victorian în tehnicolor – tabloul e complet. A treia figură de locotenent e acel domn Winter care călătoreşte cu o mapă de piele ce poartă următoarea plăcuţă: "Grupa mea sanguină este F" şi care în realitate e un killer în solda lui Spang; e un individ mare şi transpirat, cu un neg pe mână, faţa flască, ochii ieşiţi din orbite.

În *Moonraker*, Hugo Drax e înalt de un metru optzeci, cu umerii "foarte largi"; are capul mare şi pătrat, părul roşu, partea dreaptă a feţei lucitoare şi zbârcită din cauza unei operaţii plastice prost făcute, ochiul drept diferit de cel stâng, mai mare din cauza unei contracţii a pielii de pe gene, "chinuitor de înroşit"; are dese mustăţi roşietice, favoriţii până la lobul urechilor, cu câte un cârlionţ în plus spre umerii obrajilor; mustăţile îi ascund, însă cu slab succes, mandibula proeminentă şi dinţii superiori vădit ieşiţi în afară. Dosul palmelor e acoperit de o densă pieliţă roşietică, iar în ansamblu, personajul evocă ideea unui director de circ.

În *From Russia*, Răufăcătorul dă naştere la trei figuri de locotenenţi: Red Grant, ucigaşul profesional plătit de Smersh, cu gene mici de culoarea nisipului, ochii albaştri murdari şi opaci, gura mică şi, nenumărate bubiţe pe pielea albă ca laptele cu pori adânci şi risipiţi; colonelul Grubozaboyschikov, şeful lui Smersh, cu faţa îngustă şi ascuţită, ochii rotunzi ca două mingiuţe strălucitoare, apăsaţi de două pungi grele şi flasce, gura largă şi sinistră, craniul ras; şi, în sfârşit, Rosa Klebb, cu buzele umede şi gălbui din cauza nicotinei, vocea răguşită, plată şi lipsită de emotivitate, înaltă de un metru şi şaizeci, fără îndoituri la trup, cu mâinile scurte, gâtul mic, călcâiele prea mari, părul albit adunat într-un conci strâns şi «obscen», "ochii strălucitori de culoare maroniu stins", lentile mari, nasul ascuţit, alb de pudră şi cu nările

largi, "umeda cavitate a gurii ce continua să se deschidă şi să se închidă ca şi când ar fi fost manevrată de un sistem de fire", aparenţa subînţeleasă că este neutră din punct de vedere sexual. În *From Russia*, se verifică şi o variantă întâlnită în puţine alte romane: intră în scenă o fiinţă puternic caracterizată, care are multe calităţi morale ale Răufătorului, numai că le foloseşte cu scopuri de bine ori în orice caz se luptă alături de Bond. Ea poate reprezenta o anumită Perversiune şi, firește, e purtătoare a Excepţionalităţii, însă în orice caz se află totdeauna pe versantul Cinstei. În *From Russia*, e vorba de Darko Kerim, agentul turc. Asemănător lui vor fi şeful spionajului japonez în *On Her Majesty*; Enrico Colombo în "Riscul" (o nuvelă din *For Your Eyes Only*) şi – parţial – Quaerrel din *Dr. No*. Aceste personaje sunt în acelaşi timp locţiitori ai Răufăcătorului şi ai lui M şi îi vom numi "locţiitori ambigui». Cu ei, Bond se află totdeauna într-o alianţă de competiţie, îi iubeşte şi deopotrivă se teme pentru ei, îi foloseşte şi îi admiră, îi domină şi li se supune.

În *Dr. No*, Răufăcătorul, pe lângă înălţimea peste măsură, e caracterizat de absenţa mâinilor, înlocuite de două cleşte de metal. Capul ras are aspectul unei picături de apă răsturnate, pielea e translucidă, fără riduri, pometii par de fildeş vechi, sprâncenele apar ca pictate, ochii sunt lipsiţi de pleoape, par "două mici guri negre", nasul e subţire şi se termină foarte aproape de gură, inspirând cruzime şi fermitate.

În *Goldfinger*, personajul omonim e de-a dreptul un monstru de manual: ceea ce îl caracterizează este absoluta lipsă de proporţii: "era scund, poate nici nu depăşea un metru şi jumătate, iar în vârful trupului gros şi greoi aşezat pe două picioare robuste de ţăran, capul său mare şi rotund era încastrat între umeri. Da impresia că fusese alcătuit din bucăţi luate de la alte persoane. Diversele părţi ale trupului nu erau legate între ele". În definitiv, e "un pitic, prost făcut, cu părul roşu şi o faţă bizară". Figura sa de locţiitor e cea a coreanului Oddjob, cu degetele mâinilor ca de spatulă, cu vârfurile lucitoare ca şi când ar fi fost de os, care poate rupe balustrada de lemn a unei scări cu o lovitură de karate.

În *Thunderbal* apare pentru prima dată Ernst Stavro Blofeld, ce se regăseşte în *On Her Majesty* şi în *You Only Live Twice*, unde până la urmă moare. Ca încarnări de locţiitori ai săi, care plătesc

cu moartea, avem în *Thunderball* pe contele Lippe şi pe Emilio Largo; ambii sunt pe cât de vulgari şi cruzi pe atât de frumoşi şi cu prestanţă, iar urâţenia lor e numai interioară. În *On Her Majesty* apare Irma Blunt, sufletul damnat al lui Blofeld, o antipatică reincarnare a Rosei Klebb, plus o serie de *vilans* de umplutură ce pier tragic, care lovit de o avalanşă, care de un tren; în cea de-a treia carte, rolul principal e reluat şi dus până la capăt de monstrul Blofeld, deja descris în *Thunderball*: doi ochi ce se aseamănă cu două mlaştini adânci, înconjuraţi, "precum ochii lui Mussolini", de două sclerotice de un alb foarte pur, cu o simetrie ce aminteşte ochii păpuşilor, din cauza pleoapelor negre şi mătăsoase de tip feminin; doi ochi puri pe o faţă de tip copilăros, marcată de o gură umedă roşie "asemenea unei răni prost cicatrizate", sub un nas apăsător; pe scurt, o expresie de ipocrizie, tiranie şi cruzime, "la un nivel shakespearean"; de o sută douăzeci de kilograme greutate; aşa cum se va specifica în *On Her Majesty*, Blofeld e lipsit de lobi la urechi. Părul e scurtat mătură. Această singulară unitate fizionomică a tuturor Răufăcătorilor luaţi pe rând conferă o anumită unitate raportului Bond-Răufăcător, mai ales dacă se adaugă faptul că, de regulă, pungaşul e marcat şi de o altă serie de caracteristici rasiale şi biografice.

Răufăcătorul se naşte într-o zonă etnică ce se întinde de la Mitteleuropa la ţările slave şi la bazinul mediteranean; de regulă, are sânge amestecat, iar originile sale sunt complexe şi obscure; este asexuat sau homosexual sau în orice caz nenormal din punct de vedere sexual; dotat cu excepţionale calităţi inventive şi organizatoare, a făcut la propriu o mare afacere care-i permite să realizeze o imensă bogăţie şi graţie căreia lucrează în favoarea Rusiei; cu un atare scop concepe un plan cu caracteristici şi dimensiuni ştiinţifico-fantastice, studiat în cele mai mici detalii, menit să pună în serioase dificultăţi sau Anglia sau Lumea Liberă în general. În figura Răufăcătorului, se însumează de fapt valorile negative pe care le-am identificat în unele perechi de opoziţii, în particular în polii Uniunea Sovietică şi Ţările neanglosaxone (condamnarea rasistă îi loveşte în mod special pe evrei, pe germani, pe slavi şi pe italieni, totdeauna înţeleşi ca meteci), Lăcomia ridicată la gradul de demnitate paranoică, Programarea ca

metodologie tehnologizată, Fastul satrapic, Excepționalitatea fizică și psihică, Perversiunea fizică și morală, Necinstea radicală.

De fapt, Le Chiffre, care organizează subvenționarea mișcărilor subversive în Franța, derivă dintr-un "amestec de rase mediteraneene cu strămoși prusaci și polonezi" și posedă sânge evreu divulgat de "urechile mici cu lobi cărnoși". Jucător oarecum cinstit, își trădează totuși proprii stăpâni și tinde a recupera prin mijloace criminale banii pierduți la joc, este masochist (cel puțin așa îl proclamă dosarul Serviciului Secret) deși heterosexual, a amenajat un mare lanț de case de toleranță, dar a delapidat patrimoniul cu mari cheltuieli pentru un înalt nivel de viață.

Mister Big e negru, întreține un raport ambiguu de exploatare cu Solitaire (nu i-a obținut niciodată favorurile), îi ajută pe sovietici grație puternicei sale organizații criminale fondată pe cultul voodoo, caută și desface în Statele Unite comori ascunse din secolul al XVII-lea, controlează diverse rackets și se pretează la ruinarea economiei americane prin introducerea, pe piață clandestină, a unor mari cantități de monete rare.

Hugo Drax afișează o naționalitate imprecisă – este englez de adopție – dar în realitate e german; posedă controlul columbitei, material indispensabil în confecționarea reactoarelor, și donează Coroanei Britanice construcția unei rachete foarte puternice; de fapt, o proiectează astfel încât racheta, cu focos nuclear, să cadă asupra Londrei, iar el să fugă apoi în Rusia (ecuație comunism-nazism); frecventează cluburi de rang înalt, este pasionat de bridge, dar simte gust doar pentru a trișa; isteria sa nu lasă să se bănuiască activități sexuale demne de notat.

Dintre personajele de locțiitori din *From Russia*, șefii sunt sovietici și evident din munca pentru cauza comunistă trag bunăstare și putere; Rosa Klebb, sexual neutră, "putea să se bucure fizic de act, însă instrumentul nu avea nici o importanță"; cât despre Red Grant, el e un vârcolac și ucide din pasiune; trăiește pe picior mare pe cheltuiala guvernului sovietic, într-o vilă cu piscină. Planul științifico-fantastic constă în a-l atrage pe Bond într-o cursă mai complexă, folosind drept momeală o femeie și un aparat de codificare și decodificare a cifrelor, spre a-l ucide și a-l da apoi plocon contraspionajului englez.

Doctorul NO e un sângeros chinezo-german, lucrează pentru Rusia, nu arată tendințe sexuale definite (având în mâinile sale pe Honeychile pune la cale să fie sfâșiată de racii de la Crab Key), trăiește pe spesele unei înfloritoare industrii de îngrășăminte și reușește să devieze rachetele teleghidate lansate de americani. În trecut, și-a edificat propria bogăție înșelând organizațiile criminale al căror casier fusese ales. Trăiește, în insula sa, într-un palat de un fast de basm, într-un fel de acvariu artificial. Goldfinger are o probabilă origine baltică, dar și sânge evreu; trăiește pe picior mare din comerțul și din contrabanda cu aur, grație căruia finanțează mișcări comuniste în Europa; pune la cale furtul aurului de la Fort Knox (nu radioactivitatea, cum fals afirmă pelicula cinematografică) și obține, spre a doborî ultimele bariere, o bombă atomică tactică furată din zona NATO; încearcă să otrăvească apa din Fort Knox prin sisteme industriale; nu întreține raporturi sexuale cu copila pe care o tiranizează, limitându-se s-o acopere cu aur. Trișează la joc din vocație, adoptând tehnici foarte costisitoare, precum luneta sau radioul; trișează pentru a câștiga bani, fiind totuși putred de bogat și călătorind totdeauna cu o consistentă rezervă de aur în bagaje. Cât despre Blofeld, el e din tată polonez și mamă grecoaică; exploatează priceperile sale de angajat al telegrafului spre a începe în Polonia un însemnat comerț de informații secrete, devine șef al unei vaste organizații independente de spionaj, șantaj, răpiri și extorsiune. De altfel, cu Blofeld, Rusia încetează să mai fie dușmanul constant – din cauza întâmplatei detensiuni internaționale – iar rolul de organizație malefică e asumat de Spectre. Cu toate acestea, Spectre are toate caracteristicile lui Smersh, inclusiv angajarea de elemente slavo-latino-germane, metodele de tortură și de eliminare a trădătorilor, dușmănia jurată puterilor Lumii Libere. Dintre planurile științifico-fantastice ale lui Blofeld, acela din *Thunderball* constă în a sustrage de la NATO două bombe atomice și a șantaja cu ele Anglia și America; cel din *On Her Majesty* prevede antrenarea într-o clinică de munte a unor fete alergice de la țară pentru a le folosi în răspândirea unor viruși mortali meniți să ruineze avuția agricolă și zootehnică a Regatului Unit; cel din *You Only*, ultima etapă a carierei lui Blofeld, pornit de-acum pe calea nebuniei sângeroase, se reduce – la scala politică cea mai redusă – în

amenajarea unei fanteziste grădini de sinucideri, care atrage, de-a lungul coastelor nipone, legiuni de urmaşi de kamikaze, doritori să se lase otrăviţi cu plante exotice, foarte rafinate şi mortale, cu un complex prejudiciu al patrimoniului uman japonez democratic. Tendinţa lui Blofeld către fastul satrapic se manifestă deja în modul de viaţă realizat la munte, la Pizzo Gloria şi mai ales în insula Kyűslű, unde trăieşte ca tiran medieval şi face plimbări prin a sa *hortus deliciarum* acoperită cu o armătură de fier. Mai înainte, Blofeld se arătase avid de onoruri (aspira să fie recunoscut drept Conte de Bleuville), e maestru în programare, geniu al organizării, necinstit cât ajunge, inabil sexual – trăieşte căsătorit cu Irma Blofeld, asexuată şi ea şi, în orice caz, respingătoare; spre a repeta cuvintele lui Tiger Tanaka, Blofeld "e un demon ce a luat o înfăţişare omenească".

Numai răii din *Diamonds* nu au coliziuni cu Rusia. Într-un anume sens, internaţionala de gangsteri a lui Spang apare drept o prefigurare a Spectrei. În rest, Jack şi Serafim posedă caracteristicile canonice.

Calităţilor tipice ale Răufăcătorului li se opun replicile lui Bond, în special Lealitatea faţă de Serviciu, Măsura anglo-saxonă opusă excepţionalităţii sângelui amestecat, alegerea Necazului şi acceptarea Sacrificiului contra Fastului afişat de duşman, inspiraţia de moment (Hazardul) opusă recii Programări, pe care o înfrânge, simţul Idealului opus Cupidităţii (în diverse ocazii Bond îl bate la joc pe Răufăctor, dar de obicei varsă enorma sumă câştigată fie Serviciului, fie unei fete ce-i iese în întâmpinare, aşa cum se întâmplă cu Jill Masterson; în orice caz şi atunci când păstrează banii nu-şi face din ei un scop în sine). De altfel, unele opoziţii axiologice nu funcţionează numai în raportul Bond-Răufăcător, ci şi înăuntrul comportamentului lui Bond însuşi: astfel, Bond e de regulă leal, dar nu se ruşinează să-şi bată duşmanul recurgând la un joc necinstit, trişând împreună cu trişorul şi şantajându-l (cf. *Moonraker* sau *Goldfinger*). Şi Excepţionalitatea şi Măsura, Hazardul şi Programarea se opun în gesturile şi în deciziile lui Bond însuşi, într-o dialectică cu respect faţă de metodă şi loviturile inteligente şi tocmai această dialectică e cea care face personajul fascinant, ce învinge tocmai fiindcă nu e absolut perfect (cum ar fi în schimb M ori Răufăcătorul). Datorie

şi Sacrificiu apar ca elemente de dezbatere interioară ori-de câte ori Bond ştie că va trebui să dejoace planul Răufăcătorului cu riscul vieţii, iar, în acele cazuri, idealul patriotic (Marea Britanie şi Lumea Liberă) capătă prioritate. Şi exigenţa rasistă o joacă spre a demonstra superioritatea omului britanic. În Bond se opun şi Fastul (gust pentru mâncărurile bune, grijă în modul de a se îmbrăca, căutarea micului hotel somptuos, iubirea pentru sala de joc, inventivitate în pregătirea cocktailurilor etc.) şi Necazul (Bond e mereu gata să abandoneze Fastul, chiar dacă ia înfăţişarea unei Femei ce se oferă, spre a înfrunta o nouă situaţie de Necaz, al cărei punct maxim este tortura).

Ne-am lungit asupra perechii Bond-Răufăcător fiindcă, de fapt în ea se însumează toate opoziţiile înşirate, inclusiv jocul dintre Iubire şi Moarte care, în forma primordială a unei opoziţii între Eros şi Thanatos, principiu de plăcere şi principiu de realitate, se manifestă în momentul torturii (în *Casino Royal* explicit teoretizată ca un fel de raport erotic dintre călău şi torturat).

Această opoziţie se perfecţionează în raportul dintre Răufăcător şi Femeie. Vesper e tiranizată şi şantajată de sovietici şi, deci, de către Le Chiffre; Solitaire e supusă lui Big Man; Tiffany Case e dominată de familia Spang; Tatiana e supusă Rosei Klebb şi guvernului sovietic în general; Jill şi Tilly Masterson sunt dominate, într-o măsură diferită, de către Goldfinger, iar Pussy Galore lucrează la ordinele sale; Domino Vitali e supusă vrerilor lui Blofeld prin raportul fizic cu figura de locotenent al lui Emilio Largo; fetele englezoaice găzduite de Pizzo Gloria sunt sub controlul hipnotic al lui Blofeld şi supravegherea virginală a Irmei Blunt; în schimb, Honeychile întreţine un raport numai simbolic cu puterea dr. No, hoinărind pură şi lipsită de experienţă pe la malurile blestematei sale insule, numai că, la sfârşit, dr. NO îi oferă trupul gol racilor (Honeychile a fost dominată de Răufăcător cu ajutorul subaltern al urâtului Mander ce-a violat-o şi pe bună dreptate l-a pedepsit pe Mander făcându-l să fie omorât de un scorpion, anticipând răzbunarea asupra lui No când recurge la raci); şi, în sfârşit, Kissy Suzuki, care trăieşte în insula sa la umbra unui castel blestemat al lui Blofeld, suportă de la acesta o dominare strict alegorică, împărtăşită de toată populaţia locului.

La jumătate de drum, Gala Brand, care e agentă a Serviciului, devine totuşi secretara lui Hugo Drax şi stabileşte cu el un raport de supunere. În cea mai mare parte a cazurilor, raportul acesta e perfecţionat de către tortură, pe care femeia o îndură împreună cu Bond. Aici perechea Iubire-Moarte funcţionează şi în sensul unei mai intime uniuni erotice a celor doi prin intermediul probei comune.

Dominată de Răufăcător, femeia lui Fleming fusese în orice caz şi mai înainte condiţionată de dominare, viaţa fiindu-i desemnată rolului subaltern al perfidiei. Schema comună tuturor este: 1) femeia e frumoasă şi bună; 2) fusese făcută frigidă şi nefericită de grele probe îndurate în adolescenţă; 3) acest lucru a condiţionat-o pentru serviciul răului; 4) prin intermediul întâlnirii cu Bond, realizează propria plinătate omenească; 5) Bond o posedă, dar până la urmă o pierde.

Acest curriculum e comun lui Vesper, Solitaire, Tiffany, Tatianei, lui Honeychile, lui Domino; mai aluziv pentru Gala, în mod proporţional distribuit pentru cele trei femei locotenent ale lui Goldfinger (Jill, Tilly şi Pussy – primele două au avut un trecut dureros, dar numai cea de-a treia a fost violată de unchi; Bond o posedă pe prima şi pe a treia, cea de-a doua e ucisă de Răufăcător, prima e torturată cu aur, cea de-a doua şi cea de-a treia sunt lesbiene, iar Bond o eliberează doar pe a treia şi aşa mai departe); mai răspândit şi incert pentru grupul de fete ale lui Pizzo Gloria – fiecare a avut un trecut nefericit, dar Bond posedă dintre ele doar una singură (se căsătoreşte în paralel cu Tracy, cu trecut nefericit din cauza unei serii de locţiitori mărunţi, dominată în plus de tatăl ei, Draco, locţiitor ambiguu, şi e ucisă de Blofeld care-şi împlineşte în acel moment dominarea asupra ei şi încheie cu Moartea raportul de Iubire pe care ea îl întreţinea cu Bond). Kissy Suzuki a fost nefericită dintr-o experienţă hollywoodiană, ce-a făcut-o precaută faţă de viaţă şi faţă de bărbaţi.

În orice caz, Bond pierde pe fiecare dintre aceste femei ori din proprie voinţă ori a altora (în ce-o priveşte pe Gala, ea este femeia ce se căsătoreşte cu altul, chiar dacă împotriva voinţei ei) sau la sfârşitul romanului sau la începutul celui următor (cum se întâmplă cu Tiffany Case). Astfel, în momentul în care Femeia rezolvă opoziţia cu Răufăcătorul pentru a intra cu Bond într-un

raport de purificator-purificată, salvator-salvată, revine sub dominația negativului. În ea s-a luptat mult perechea Perversiune-Candoare (uneori exterioară, ca în relația Rosa Klebb-Tatiana) ce devine ruda cea mai apropiată a fecioarei persecutate de extracție richardsoniană, purtătoare a unei purități în pofida și împotriva mizeriei în care trăiește; subiect exemplar pentru o poveste de împerechere-tortură, ea apare ca soluție de rezolvare a contrastului dintre rasa aleasă și sângele amestecat neanglosaxon, dat fiind că de multe ori aparține zonei etnice inferioare; odată cu încheierea relației erotice printr-o formă reală ori simbolică a morții, Bond își regăsește cu sau fără voia sa o puritate de anglosaxon celibatar. Rasa rămâne necontaminată.

2. Situațiile de joc și intriga ca «partidă»

Diferitele perechi de opoziții (dintre care am luat în considerație numai câteva variante) apar ca elemente ale unei *ars combinatoria* cu reguli elementare. E limpede că în ciocnirea dintre cei doi poli ai fiecărei perechi se dau, în cursul unui roman, soluții alternative; cititorul nu știe dacă la acel punct al întâmplării Răufăcătorul îl bate pe Bond sau Bond îl bate pe Răufăcător ș.a.m.d. Informația se naște din opțiune. Dar până la sfârșitul cărții algebra trebuie să fie împlinită potrivit unui *cod prestabilit*: ca în jocul chinezesc pe care 007 și Tanaka îl joacă, la începutul romanului *You Only*, mâna bate pumnul, pumnul bate două degete, două degete bat mâna. M îl bate pe Bond, Bond îl bate pe Răufăcător, Răufăcătorul bate Femeia, chiar dacă mai înainte Bond bate Femeia; Lumea liberă bate Uniunea Sovietică, Anglia bate Țările impure, Moartea bate Iubirea, Măsura bate Excepționalitatea ș.a.m.d.

Această interpretare a intrigii în termeni de joc nu e întâmplătoare. Cărțile lui Fleming sunt dominate de unele situații cheie pe care le vom numi "situații de joc". Apar aici întâi de toate unele situații arhetipice, precum Călătoria sau Mâncarea; Călătoria poate fi apoi cu Mașina (și intervine aici o bogată simbologie a automobilului, tipică secolului nostru), cu Trenul (alt arhetip, de data aceasta al secolului al XIX-lea), cu Avionul sau cu Vaporul.

însă ne dăm seama că, de obicei, o mâncare, o urmărire cu maşina sau o cursă nebună cu trenul sunt jucate totdeauna sub forma unei sfidări, a unei partite. Bond dispune alegerea băuturilor aşa cum sunt dispuse bucăţile de la un puzzle, se pregăteşte de masă cu aceeaşi metodă scrupuloasă cu care abordează o partidă de bridge (vezi convergenţa, într-un raport mijloace-scopuri, a celor două elemente în *Moonraker*) iar mâncarea e înţeleasă ca factor ludic. La fel, tren sau maşină sunt elementele unui pariu jucat cu adversarul; mai înainte ca voiajul să se încheie unul dintre cei doi şi-a încheiat mutările şi a dat şah mat.

La acest punct este inutil să amintim preeminenţa pe care o au situaţiile de joc în adevăratul sens de joc de hazard convenţionalizat în orice carte. Bond joacă totdeauna, învingând, cu Răufăcătorul ori cu o figură de locţiitor. Minuţiozitatea cu care sunt descrise aceste partide va fi obiect al unor alte consideraţii în paragraful pe care îl vom dedica tehnicilor literare; deocamdată să spunem aici că dacă partidele ocupă un spaţiu atât de proeminent este fiindcă ele se constituie ca modele reduse, şi formalizate, ale acelei situaţii de joc mai generale care este romanul. Romanul, date fiind regulile de combinare a perechilor opoziţionale, se stabileşte drept o secvenţă de "mutări" inspirate din cod şi se constituie potrivit unei scheme perfect scontate.

Schema invariantă este următoarea:

A. M mută şi-i dă o sarcină lui Bond

B. Răufăcătorul mută şi i se arată lui Bond (eventual în formă de locţiitor)

C. Bond mută şi dă un prim şah Răufăcătorului – ori Răufăcătorul dă primul şah lui Bond

D. Femeia mută şi i se arată lui Bond

E. Bond mănâncă Femeia: o posedă sau începe seducerea ei

F. Răufăcătorul îl capturează pe Bond (cu sau fără Femeie, ori în momente diferite)

G. Răufăcătorul îl torturează pe Bond (cu sau fără Femeie)

H. Bond îl bate pe Răufăcător (îl ucide, ori îi ucide locţiitorul, ori asistă la uciderea lor)

I. Bond convalescent se întreţine cu Femeia, pe care apoi o va pierde.

Schema e invariantă în sensul că toate elementele sunt totdeauna prezente în orice roman (astfel că s-ar putea afirma că regula de joc fundamental este "Bond mută şi bate în opt mutări" - dar, din cauza ambivalenţei Iubire-Moarte, într-un anumit sens şi "Răufăcătorul răspunde şi dă mat în opt mutări"). Nu spun că mutările trebuie să aibă totdeauna aceeaşi succesiune. O minuţioasă schematizare a celor zece romane supuse examinării ar da unele constructe după schema ABCDEFGHI (spre exemplu *Dr. No*) însă cel mai adesea avem inversiuni şi iteraţii de diferite tipuri. Uneori Bond îl întâlneşte pe răufăcător la început de volum şi îi dă un prim şah şi numai după aceea primeşte sarcina de la M: este cazul din *Goldfinger*, care prezintă o schemă de tipul BCDEACDFGDHEHI, unde pot fi reţinute mutări repetate, ca două întâlniri şi două partide jucate cu răufăcătorul, două seduceri şi trei întâlniri cu femeile, o primă fugă a răufăcătorului după înfrângere şi moartea sa care urmează etc. În *From Russia*, compania răufăcătorilor se multiplică, graţie şi prezenţei locţiitorului-ambiguu Kerim, în luptă cu un locţiitor rău, Krilenku, şi dublului duel mortal dintre Bond şi Red Grant şi dintre Bond şi Rosa Klebb, care este arestată, dar după ce îl va fi rănit de moarte pe Bond; astfel încât schema, foarte complicată, este BBBBDA(BBC)EFGHGH(I): unde se contemplă un lung prolog în Rusia cu defilarea răufăcătorilor-locţiitori şi un prim raport între Tatiana şi Rosa Klebb, trimiterea lui Bond în Turcia, o lungă paranteză în care apar locţiitorii Kerim şi Krilenku cu înfrângerea acestuia din urmă; seducerea Tatianei, fuga în tren cu tortura suportată pe post de locţiitor de către Kerim asasinat, victoria asupra lui Red Grant, a doua rundă cu Rosa Klebb care, în timp ce e bătută, îi cauzează leziuni mortale lui Bond. Bond îşi consumă în tren şi în timpul ultimelor mutări convalescenţa de iubire cu Tatiana, anticipând despărţirea.

Şi conceptul-bază de tortură suportă variaţii şi uneori constă într-o vexaţiune directă, uneori într-un fel de parcurs al ororii la care Bond e supus, fie din voinţa explicită a Răufăcătorului (*Dr. NO*), fie întâmplător spre a scăpa de răufăcător, dar mereu ca urmare a mutărilor răufăcătorului (parcurs tragic în zăpadă, urmărire, avalanşă, fugă chinuitoare prin satele elveţiene în *On Her Majesty*).

Pe de altă parte, alături de secvența mutărilor fundamentale, se recurge la numeroase mutări colaterale care îmbogățesc povestea cu opțiuni imprevizibile, fără ca de altfel să altereze schema de bază. Dacă trebuie să dăm o reprezentare grafică a acestui procedeu s-ar putea rezuma trama unui roman astfel, spre exemplu *Diamonds Are Forever*, reprezentând, în partea stângă, secvența mutărilor fundamentale, iar în cea dreaptă multiplicarea mutărilor colaterale:

	Lung prolog curios care face introducerea la contrabanda cu diamantele din Africa De Sud
Mutarea (A) M îl trimite pe Bond în America ca fals contrabandist.	
" (B) Răufăcătorii (Banda Spang) apar indirect în descrierea făcută de Bond.	
" (D) Femeia (Tiffany Case) se întâlnește cu Bond în calitate de mijlocitor.	
	Minuțioasă călătorie cu avionul: în fundal, cei doi răufăcotori locțiitori. Situație de joc, duel imperceptibil pradă-vânători
"(B) Prima apariție în avion a răufăcătorului (Grupa sangvină F)	
"(B) Întâlnirea cu Jack Spang	
	Întâlnire cu Felix Leiter ce-l pune la curent pe Bond asupra bandei Spang

(E) Bond începe seducerea lui Tiffany

Lung intermezzo la Saratoga, la curse. Ajutându-l pe Leiter, Bond lovește de fapt în banda Spang.

" (C) Bond dă un prim șah Răufăcătorului

Apariție a răufăcătorilor locțiitorii în sala cu băi de nămol și pedepsire a jocheului trădător, anticipare simbolică a torturii lui Bond. Întregul episod de la Saratoga constituie o minuțioasă *situație de joc*

" (B) Apariție a lui Serafim Spang

O altă lungă și minuțioasă *situație de joc*. Partidă cu Tiffany croupier. Joc la masă, discuție amoroasă indirectă cu femeia, joc indirect cu Serafim. Bond câștigă bani.

" (C) Bond dă al doilea șah Răufăcătorului.

În seara următoare, prelungi focuri de armă între automobile. Asociere Born-Ernie Cureo.

" (F) Spang îl prinde pe Bond

Lungă descriere a Spectreville și tren-jucărie a lui Spang

" (G) Spang îl torturează pe Bond

Cu ajutorul lui Tiffany, Bond începe fantastica fugă pe vagonetul de cale ferată prin deşert urmat de locomotiva-jucărie condusă de Serafim. *Situaţie de joc.*

" (H) Bott îl bate pe Serafim ce se zdrobeşte de locomotiva lovindu-se de munte.

Odihnă cu prietenul Leiter, plecare cu nave, lungă convalescenţă amoroasă cu Tiffany, între schimburi de telegrame cifrate.

" (E) Bond o posedă în sfârşit pe Tiffany.

" (B) Reapare Răufăcătorul locotenent Winter

Situaţie de joc pe navă. Partidă mortală jucată cu mutări infinite între cei doi killeri şi Bond. Situaţia de joc e simbolizată de modelul redus al bompresului pe parcursul navei. Cei doi killeri o capturează pe Tiffany. Acţiune acrobatică a lui Bond spre a ajunge în cabina fetei şi a-i ucide pe cei doi killeri.

" (H) Bond îi bate definitiv pe răufăcătorii locţiitori

Meditație asupra morții în fața celor două cadavre. Întoarcere acasă.

" (I) Bond știe că va putea să se bucure de odihna meritată cu Tiffany. Totuși...

...deviație a întâmplărilor în Africa de Sud unde Bond distruge ultima verigă a rețelei.

" (H) Bond bate pentru a treia oară pe Răufăcător în persoana lui Jack Spang.

Pentru oricare dintre cele zece romane ar fi posibil să trasăm o schemă de acest gen. Invențiile colaterale sunt foarte bogate și formează musculatura scheletului narativ individualizat; constituie fără îndoială una din cele mai mari fascinații ale operei lui Fleming, dar nu depun mărturie, decât în mod aparent, asupra inventivității sale. Cum vom vedea în continuare, e ușor a conduce invențiile colaterale la surse literare precise și, deci, ele funcționează ca trimitere familiară la situații romanești acceptabile de către cititor. Adevărata tramă rămâne neschimbată, iar suspansul se stabilește, în mod curios, pe baza unei secvențe de evenimente în totalitate scontate. Rezumând, trama *oricărei* cărți a lui Fleming este *grosso modo* aceasta: Bond e trimis într-un loc dat spre a zădărnici un plan științifico-fantastic al unui individ monstruos cu origini nesigure și, drept urmare, neenglez care, folosindu-se de o proprie activitate de organizație sau productivă, nu doar câștigă bani, ci face jocul inamicilor Occidentului. Pentru a înfrunta această ființă monstruoasă, Bond întâlnește o femeie dominată de acel dușman și o eliberează de trecutul său inițiind cu ea o relație erotică, întreruptă de prinderea sa, de către răufăcător, ori de tortură. Însă Bond îl înfrânge pe răufăcător care moare într-un mod îngrozitor și se odihnește după gravele trude în brațele femeii, chiar dacă e sortit s-o piardă.

Ar trebui să ne întrebăm cum poate funcţiona într-un astfel de mod o maşină narativă ce-ar trebui să răspundă unei cereri de senzaţii şi de surprize imprevizibile. În realitate (aşa cum am arătat în alt loc)[32] tipică romanului poliţist, atât de investigaţie cât şi de acţiune, nu este variaţia faptelor, cât mai ales întoarcerea unei scheme obişnuite în care cititorul să poată recunoaşte ceva deja văzut de care se ataşase. Sub aparenţa unei maşini care produce informaţie, romanul poliţist e însă o maşină care produce redundanţă; prefăcându-se că îl emoţionează pe cititor, în realitate îl reconfirmă într-un fel de lene imaginativă şi produce evaziune nu povestind neştiutul, ci deja ştiutul. În vreme ce în romanul pre-Fleming, schema neschimbătoare e constituită din personalitatea poliţistului şi al propriului anturaj, de metoda sa de lucru şi de ticurile sale şi se află înlăuntrul acestei scheme când se derulează evenimente câteodată imprevizibile (şi figura vinovatului va fi imprevizibilă în cea mai mare măsură), în romanul lui Fleming schema atinge acelaşi lanţ al evenimentelor şi înseşi caracterele personajelor secundare; iar întâi de toate ceea ce la Fleming e totdeauna cunoscut încă de la început e tocmai vinovatul, cu caracteristicile şi planurile sale. Plăcerea cititorului constă în a se găsi introdus într-un joc căruia îi cunoaşte părţile şi regulile – şi până şi reuşita – trăgând plăcere pur şi simplu din urmărirea modificărilor minime prin care învingătorul îşi va realiza scopul.

S-ar putea compara un roman de Fleming cu o partidă de fotbal, de la care, în punctul de plecare, îi sunt cunoscute ambianţa, numărul şi personalităţile jucătorilor, regulile jocului, faptul că oricum totul se va desfăşura în cadrul zonei gazonului verde; numai că într-o partidă de fotbal neştiută rămâne până la sfârşit informaţia ultimă: cine va câştiga? Mai exact ar fi să comparăm aceste cărţi cu o partidă de baschet jucată de cei de la Harlem Gobetrotters contra unei mici echipe de provincie. Despre aceştia se ştie deja cu o siguranţă totală că vor învinge şi în baza căror reguli: plăcerea va consta atunci în a vedea cu ce găselniţe virtuoase cei de la Globetrotters vor prelungi momentul final, cu ce ingenioase deviaţii vor reconfirma previziunea ultimă, cu ce

---

[32] Cf. în *Apocalittici e integrati* (Milano, Bompiani, 1964), capitolul "Il mito di Superman".

jonglerii vor ţine la distanţă adversarul. În romanele lui Fleming se celebrează deci într-o măsură exemplară acel element de joc scontat şi de redundanţă absolută care e tipic maşinilor evazive funcţionale în ambianţa comunicaţiilor de masă. Perfecte în mecanismul lor, astfel de maşini reprezintă structuri narative ce lucrează pe conţinuturi evidente şi care nu aspiră la declaraţii ideologice particulare. Cu toate acestea, în realitate, e clar că atari structuri conotează inevitabil poziţii ideologice şi că aceste poziţii ideologice nu derivă din conţinuturile structurale cât din modul de structurare a conţinuturilor din punct de vedere narativ.

3. O ideologie maniheistă

Romanele lui Fleming au fost în mod diferit acuzate de maccartism, de fascism, de cult al excepţiei şi al violenţei, de rasism ş.a.m.d. După analiza pe care am făcut-o, e dificil a susţine că Fleming n-ar înclina să considere omul britanic superior raselor orientale sau mediteraneene, sau a susţine că Fleming n-ar profesa un anticomunism visceral. Cu toate acestea, e semnificativ că el încetează să identifice răul cu Rusia imediat ce situaţia internaţională face Rusia mai puţin de temut *potrivit conştiinţei curente*; semnificativ că, în timp ce prezintă gaşca neagră a lui Mister Big, Fleming se afundă în recunoaşterea noilor rase africane şi a contribuţiei lor la civilizaţia contemporană (gangsterismul negru ar reprezenta o probă a perfecţiunii atinse în orice sector de către popoarele de culoare); semnificativ e că suspiciunea de sânge evreu, avansată în legătură cu anumite personaje, e temperată de o notă de îndoială. Atât în respingerea cât şi în absolvirea raselor inferioare, Fleming nu depăşeşte niciodată măruntul şovinism al omului obişnuit. Astfel că se iveşte suspiciunea că autorul nostru n-ar caracteriza în acest mod ori într-altul personajele sale ca urmare a unei decizii ideologice, ci din pură exigenţă retorică.

Se înţelege aici retorica în sensul originar conferit de Aristotel: o artă a persuasiunii ce trebuie să înfrângă, spre a institui

raționamente credibile, *endoxa*, adică acele lucruri pe care le gândește cea mai mare parte a oamenilor.

Cu cinismul gentilomului abil, Fleming încearcă să construiască o mașină narativă care să funcționeze. Pentru a face aceasta, decide să recurgă la trimiteri mai sigure și universale și pune în joc *elemente arhetipale* ce sunt aceleași cu cele care au constituit o probă sigură în basmele tradiționale. Să revedem o clipă perechile de caractere ce intră în opoziție: M este Regele, iar Bond Cavalerul investit cu o misiune; Bond e Cavalerul, iar Răufăcătorul este Balaurul; Femeia și Răufăcătorul sunt asemeni Frumoasei și Bestiei; Bond, care o readuce pe Femeie la plenitudinea spiritului și a simțurilor, este Prințul care o trezește la viață pe Frumoasa Adormită; între Lumea Liberă și Uniunea Sovietică, Anglia și țările neanglo-saxone se reconstituie raportul epic primitiv între Rasa Aleasă și Rasa Inferioară, între Alb și Negru, Bine și Rău.

Fleming e rasist în sensul în care este orice ilustrator care, trebuind să reprezinte diavolul, îi face ochii oblici; în sensul în care este doica care, trebuind să-l invoce pe Bau-Bau, îl sugerează ca fiind negru.

E semnificativ faptul că Fleming e anticomunist cu aceeași indiferență cu care este antinazist ori antigerman. Nu că într-un caz ar fi reacționar și în altul democratic. El este pur și simplu maniheist din motive operaționale.

Fleming caută opoziții elementare; spre a da chip forțelor prime și universale recurge la clișee. Spre a identifica clișeele, apelează la opinia comună. Într-o perioadă de tensiuni internaționale, sunt clișee cel al comunistului rău, tot așa cum – de-acum achiziționat din punct de vedere istoric – a devenit clișeu acela al criminalului nazist nepedepsit. Fleming îi angajează pe ambii cu o maximă indiferență.

Cel mult, își temperează alegerea cu ironie, numai că ironia e în întregime mascată, e arătată prin incredibilitatea exagerării. In *From Russia*, sovieticii săi sunt atât de monstruos, neverosimil de răi încât apare imposibil a-i lua în serios. Și cu toate acestea Fleming așează înaintea cărții o scurtă prefață în care explică că toate atrocitățile pe care le povestește sunt absolut adevărate. El a ales calea basmului ce cere să fie consumat ca adevărat, altfel,

devine apolog satiric. Pare chiar că autorul îşi scrie cărţile pentru o dublă lectură, destinându-le fie celui ce le consideră aur purificat, fie celui ce va şti să surâdă. Însă condiţia pentru care funcţionează într-un mod atât de ambiguu este că tonul este autentic, credibil, ingenuu, limpede truculent. Un om ce îndeplineşte o astfel de alegere nu e nici fascist, nici rasist: e doar un cinic, un inginer al povestirii de consum.

Eventual, Fleming nu-i deloc reacţionar pentru faptul că umple schema "rău" cu un rus sau cu un evreu. E reacţionar fiindcă procedează prin scheme. Schematizarea, bipartiţia maniheistă, e totdeauna dogmatică, intolerantă; democratic e cel ce refuză schemele şi recunoaşte nuanţările, distincţiile, justifică contradicţiile. Fleming e reacţionar tot aşa cum e reacţionar, la origini, basmul, orice basm; e ancestralul şi dogmaticul conservatorism static al poveştilor şi al miturilor, ce transmit o înţelepciune elementară, construită şi comunicată printr-un simplu joc de lumini şi de umbre şi o transmit prin imagini indiscutabile ce nu îngăduie distincţia critică. Dacă Fleming e "fascist", este fiindcă e tipică fascismului incapacitatea de a trece de la mitologie la raţiune, tendinţa de a guverna servindu-se de mituri şi de fetişuri.

La această natură mitologică participă aceleaşi nume de protagonişti, care revelează într-o imagine ori într-un calambur caracterul personajului, într-un mod neschimbător, încă de la început, fără posibilitatea de conversiuni ori mutaţii (imposibil să se numească *Albă ca Zăpada* şi să nu fie albă cum e zăpada, la chip ca şi la suflet). Răufăcătorul trăieşte din joc? Se va numi *Le Chiffre*. Este în serviciul roşilor? Se va numi *Red*, şi *Grant* dacă personajul lucrează pentru bani, subvenţionat pe datorie. Un coreean de profesie criminal, dar cu mijloace neobişnuite, va fi *Oddjob* ("lucru ciudat"), un obsedat de aur *Auric Goldfinger*; fără a insista asupra simbolismului unui rău care să se numească *No*, până şi faţa tăiată pe jumătate a lui *Hugo Drax* va fi evocată de incisivitatea onomatopeică a numelui de familie. Frumoasă şi transparentă, telepatică, *Solitaire* va evoca răceala diamantului; şic şi interesată de diamante, *Tiffany Case* va aminti cel mai mare bijutier newyorkez şi *beauty case* a manechinelor. Ingenuitatea se face evidentă în însuşi numele de *Honeychile*, lipsa de pudoare senzuală în acela al lui *Pussy* (referire anatomică la *slang*) *Galore*

(alt termen slang pentru a sugera "foarte centrat"). Pion al unui joc tenebros, iată *Domino*; gingaşă amantă japoneză, chintesenţă a Orientului, iat-o pe *Kissy Suzuki* (va fi oare întâmplătoare referinţa la numele celui mai popular divulgator al spiritualităţii Zen?). Inutil să vorbim de femei de un interes mai mic precum *Mary Goodnight* sau *Miss Trueblood*. Iar dacă numele lui Bond a fost ales, aşa cum afirmă Fleming, aproape din întâmplare, spre a da personajului o aparenţă absolut comună, atunci va fi din întâmplare, dar cu îndreptăţire, ca acest model de stil şi de succes să evoce atât rafinata Bond Street cât şi bunurile comorii.

E limpede acum cum romanele lui Fleming au putut obţine un succes atât de răspândit: ele pun în mişcare o reţea de asocieri elementare, trimit la o dinamică originară şi profundă. Şi place cititorului sofisticat care identifică în ele, cu un aer de plăcere estetistă, puritatea epicii primitive fără pudoare şi cu maliţiozitatea tradusă în termeni actuali; şi îl aplaudă pe Fleming omul cult, îl recunoaşte ca pe unul de-ai săi, fireşte cel mai abil şi mai lipsit de prejudecăţi.

Laudă pe care Fleming ar putea s-o merite dacă – alături de evidentul joc al opoziţiilor arhetipale – nu ar dezvolta un al doilea joc, fără îndoială mai viclean: jocul opoziţiilor stilistico-culturale. În virtutea cărora cititorul sofisticat care, identificând mecanismul de basm, se va simţi cu maliţiozitate complice al autorului, îi devine victimă: fiindcă e făcut să întrevadă invenţie stilistică acolo unde de fapt există – cum vom arăta – un abil montaj al unui *déjà vu*.

4. Tehnicile literare

Fleming "scrie bine" în sensul cel mai banal, dar onest al termenului. Are ritm, puritate, un anumit gust senzual al cuvântului. Aceasta nu înseamnă că Fleming ar fi un artist; el scrie totuşi cu artă.

Traducerea poate să-l trădeze. A începe *Goldfinger* cu "James Bond sta în sala de aşteptare a aeroportului din Miami. Băuse deja două pahare Double Bourbon, iar acum medita asupra vieţii şi a morţii" nu echivalează cu:

"James Bond, with two double bourbon inside him, sat in the final departure lounge of Miami Airport and thought about life and death".

În fraza engleză există un singur tur, dotat cu o *concinnitas* a sa. Nimic de zis. Fleming lucrează pe acest standard.

El povesteşte istorii truculente şi neverosimile. Dar sunt moduri şi moduri. În *On Lonely Night*, Mike Spillane descria astfel un omor făcut de Mike Hammer:

"Auziră urletul meu şi zgomotul asurzitor al mitralierei, auziră proiectilele care rupeau oase, care sfâşiau carnea şi asta a fost totul. Se trântiră leşinaţi la pământ în timp ce încercau să fugă. Văzui capul generalului sărind literalmente în aer şi transformându-se într-o ploaie de aşchii roşii care cădeau în mijlocul sudorii de pe podea. Prietenul meu din cabina de sub pământ încercă să oprească proiectilele cu mâinile şi se topi într-un coşmar de guri albăstrii..."

Când, în *Casino Royal*, Fleming trebuie să descrie moartea lui Le Chiffre, ne găsim evident în faţa unei tehnici mult mai iscusite:

"Fu un 'zdronc' ascuţit, nu mai tare decât zgomotul pe care-l produce o bulă de aer când iese din tubul de pastă de dinţi. Nici un alt zgomot şi, deodată, pe fruntea lui Le Ciffre se deschise un al treilea ochi, la nivelul celorlalţi doi, chiar acolo unde nasul său gros începea să iese în afară din frunte. Era un ochi mic şi negru, fără gene şi fără sprâncene. Timp de o clipă, cei trei ochi fixară camera, apoi faţa lui Le Chiffre se înmuie şi cei doi ochi laterali se întoarseră încet spre tavan".

Există mai multă pudoare, mai multă linişte, faţă de zarva rudimentară a lui Spillane; dar există şi un gust mai baroc al imaginii şi o reducere a toate la imagine, fără emoţiile vreunui comentariu, ca şi folosirea unor cuvinte ce "numesc" lucrurile cu exactitate.

Asta nu înseamnă că Fleming renunţă la explozia de mare pompă, dimpotrivă excelează în aşa ceva şi o împrăştie prin romane; însă atunci când orchestrează macabrul pe ecran

panoramic, atunci revelează mult mai multe otrăvuri literare decât ar putea să posede Spillane.

A se vedea moartea lui Mister Big în *Live and Let Die*: Bond şi Solitaire, legaţi cu o lungă funie de nava banditului, sunt târâţi pe post de remorcă spre a fi sfâşiaţi de scoriile de corali ale golfului; dar nava, cu grijă minată de Bond cu câteva ceasuri mai înainte, sare, în sfârşit, în aer, iar cele două victime, de-acum salvate, asistă la sărmanul sfârşit al lui Mister Big, naufragiat şi devorat de baracude:

Era un cap mare şi gros cu un văl de sânge ce se lipea de faţa cu o întinsă rană în craniu... Bond putea să-i vadă dinţii pe care buzele căzute într-un rictus agonic îi lăsa descoperiţi. Sângele acoperea ochii aceia pe care Bond îi ştia scoşi în afara orbitelor. Putea să audă cu ajutorul imaginaţiei inima aceea mare şi bolnavă bătând chinuitoare sub pielea înnegrită.. Mister Big înainta. Umerii îi erau goi, hainele fuseseră sfâşiate de explozie, dar încă purta cravata de mătase neagră la gâtul gros ce i se legăna pe după cap asemenea codiţei de păr a unui chinez. Un val iute îi smulse din ochi un pic de sânge. Erau larg deschişi şi îl fixau pe Bond cu o lumină de nebun. Nu era nici o cerere de ajutor, erau ficşi şi nebuni. Acum se afla la circa zece metri şi Bond îşi ţintui ochii în ai lui, dar aceştia se închiseră dintr-odată în timp ce faţa voluminoasă se schimonosea într-o mişcare spasmodică. 'Aaah', horcăi gura căscată. Mâinile amândouă încetară să mai bată apa, capul se prăbuşi în adânc şi pe urmă ieşi din nou la suprafaţă. Un nor de sânge întunecă apa. Două umbre negre şi lungi de patru sau cinci metri se revărsară din norul de sânge şi apoi se prăbuşiră acolo din nou. Trupul se răsuci pe-o parte în apă. Jumătate din braţul drept al omului uriaş, atinse apa. Era fără mână, fără încheietură ei, fără ceas. Însă marele cap cu gura larg deschisă ce arăta dinţii candizi era încă viu... Apoi, capul reapăru pe apă. Ţinea gură închisă. Ochii gălbejiţi păreau că-l priveau încă pe Bond. Botul rechinului muşcă din nou şi se îndreptă spre cap, cu mandibulele căscate. Se auzi un îngrozitor trosnet, în timp ce strângea maxilarele şi o imensă învolburare de ape. Şi, apoi, tăcere."

În această paradă a oripilantului, se găsesc fără discuție ascendențele din secolele al optsprezecelea și al nouăsprezecelea: carnagiul final, precedat de torturi și detenții apăsătoare (cu atât mai bine dacă și cu o fecioară prin preajmă) este *gotic* de cea mai pură esență. Pagina citată e un condensat, Mister Big agonizează puțin mai mult; și nu altcumva agoniza Călugărul lui Lewis timp de câteva zile cu trupul sfâșiat de căderea în prăpăstii abrupte. Însă oripilantul gotic al lui Fleming e descris cu precizie de fizician, aliniind imagini și, mai mult, imagini de *lucruri*. Lipsa orologiului de la o mână sfâșiată de rechini nu e doar un exemplu de sarcasm macabru: e un mod de a miza pe esențial prin inesențial, tipic unei proze obiective, cu o tehnică a privirii de tip contemporan.

Și aici ne grăbim să convocăm o nouă opoziție ce atestă nu doar structura întâmplării, ci și pe cea a stilului lui Fleming: opoziția dintre un mod de a povesti prin lucruri mărunte văzute cu un ochi priceput.

De fapt, la Fleming surprinde minuțioasa și bogata determinare cu care conduce pe pagini întregi descrieri de obiecte, peisaje și gesturi aparent inesențiale pentru cursul întâmplărilor; ca și modul telegrafic furibund cu care lichidează în puține paragrafe acțiunile cele mai inopinate și mai improbabile. Un exemplu tipic îl pot constitui, în *Goldfinger*, cele două lungi pagini dedicate unei meditații pasagere asupra unui mexican ucis, cele cincisprezece pagini dedicate partidei de golf, cele douăzeci și cinci pagini ocupate de o lungă cursă în automobil prin Franța, concomitent cu cele patru sau cinci pagini în care e rezolvată sosirea la Fort Knox cu un fals tren spital și lovitura de teatru ce culminează cu falimentul planului lui Goldfinger și moartea lui Tilly Masterson.

În *Thunderball*, un sfert din volum e ocupat de descrierea curelor naturiste urmate de Bond în clinică, fără ca faptele ce au loc în acel loc să justifice zăbovirea asupra compoziției unor mâncăruri dietetice, tehnica masajelor și băile turcești: dar bucata cea mai deconcertantă e poate cea în care Domino Vitali, după ce-și va fi povestit lui Bond viața sa, în barul de la Casinou, folosește cinci pagini spre a descrie, cu exactitate robbe-grilletiană, cutia cu țigări Player's. Aici avem ceva mai mult decât cele treizeci de pagini folosite în *Moonraker* spre a povesti pregătirile și desfășurarea partidei de bridge cu Sir Hugo Drax. Acolo se

stabilea cel puțin un suspans, fără îndoială magistral, chiar și pentru cine n-ar cunoaște regulile bridge-ului; aici însă pasajul e tranzitoriu, nu apare deci necesar spre a caracteriza spiritul *reveur* al lui Domino reprezentând cu atâta bogăție de nuanțări această tendință a sa spre fenomenologia fără scop.

Însă "fără scop" este cuvântul exact. Este fără scop ca *Diamonds Are Forever*, pentru a ne introduce în contrabanda de diamante din Africa de Sud, să se deschidă cu o apariție a unui scorpion ce acționează aproape în cercul unei lentile, macroscopic ca o ființă preistorică, protagonist al unei întâmplări de viață și de moarte la nivel animal, întreruptă de o ființă umană care apare pe neașteptate, strivește scorpionul și dă naștere la acțiune, ca și când ceea ce s-a întâmplat mai înainte n-ar fi reprezentat decât genericul, desenat de un grafician rafinat, unui film care, pe urmă, se desfășoară într-un alt stil.

Și mai reprezentativ decât această tehnică a privirii fără scop este începutul din *From Russia*: unde avem o întreagă pagină "aproape" de *nouveau roman*, de exercitare virtuoasă asupra corpului, de o imobilitate cadaverică, al unui om întins pe marginile unei piscine, explorat fir cu fir, bucată cu bucată de către o libelulă albastră și verde. Și în timp ce conturează de-acum pe scenă un subtil indiciu de moarte pe care autorul l-a evocat atât de abil, iată că omul se mișcă și strivește libelula. Omul se mișcă fiindcă e viu și tocmai se pregătește pentru a fi masat. Faptul că, întins pe pământ, părea mort, nu are nici o relevanță pentru scopurile narațiunii ce urmează. Fleming abundă continuu în astfel de fragmente de o înaltă virtuozitate ce închipuie o tehnică a viziunii și un gust al inesențialului și pe care mecanismul narativ al întâmplării nu numai că nu le cere, dar chiar le respinge. Atunci când povestea trebuie să fie condusă la nucleele fundamentale (la "mutările" de bază înșirate în paragrafele precedente), tehnica privirii este ferm abandonată; Robbe-Grillet e înlocuit cu Souvestre și Allain, lumea obiectuală lasă locul lui Fantômas.

Cu toate acestea se întâmplă ca momentele reflecției descriptive, în mod deosebit fascinante fiindcă sunt susținute de o limbă îngrijită și eficace, să sprijine polii Fastului și ai Programării, în timp ce cei ai acțiunii neprevăzute exprimă momentele Necazului și ale Hazardului. Astfel, opoziția dintre

cele două tehnici (sau tehnica acestei opoziții stilistice) nu e întâmplătoare. Dacă așa s-ar prezenta tehnica lui Fleming, care întrerupe suspansul unei acțiuni tensionate și grave, spre a se opri să descrie fauna submarină și o conformație de corali, ea ar fi similară tehnicii ingenue a lui Salgari, capabil să-și abandoneze eroul, care tocmai s-a împiedicat în timpul urmăririi într-o rădăcină mare de sequoia, spre a descrie originea, proprietatea și distribuția sequoiei pe continentul nord-american.

La Fleming, însă, diversiunea, în loc să asume aspectul unui termen din Larousse prost explicat, câștigă un dublu relief: întâi de toate, rar e descriere a inuzualului – așa cum se întâmpla la Salgari, sau la Verne – ci *descriere a deja știutului*; în al doilea rând, intervine nu ca informație enciclopedică, ci ca *sugestie literară* și cu acest scop înțelege să "înnobileze" faptul povestit.

Să examinăm aceste două puncte, fiindcă ele revelează sufletul tainic al mașinii stilistice a lui Fleming.

Fleming nu descrie niciodată arborele de sequoia, pe care cititorul n-a avut nicicând prilejul să-l vadă. Descrie o partidă de canastă, un automobil de serie, tabloul de bord al unui aeroplan, vagonul de dormit al unui tren, meniul unui restaurant, cutia unei mărci de țigări ce se pot cumpăra la orice tutungerie. Fleming lichidează în cuvinte puține un asalt de la Fort Knox, fiindcă știe că nici unul dintre cititorii săi nu va avea vreodată prilejul să jefuiască Fort Knox; și întârzie în explicarea pasiunii cu care se poate apuca un volan ori un schimbător de viteză cu mâna, fiindcă acestea sunt gesturi pe care oricare dintre noi le-a făcut, le-ar putea face ori ar dori să le facă. Fleming zăbovește în a ne reda *déjà vu*-ul printr-o tehnică fotografică, fiindcă asupra lui *déjà vu* trebuie să ne solicite capacitățile noastre de identificare. Ne identificăm nu cu cine fură o bombă atomică, ci cu cine conduce o barcă cu motor de lux; nu cu cine face să explodeze o rachetă, ci cu cine face o lungă coborâre de schi; nu cu cine face contrabandă de diamante, ci cu cine comandă un prânz într-un restaurant la Paris. Atenția noastră e solicitată, lingușită, orientată pe terenul lucrurilor posibile și dezirabile. Aici, narațiunea devine realistă, atenția maniacă; pentru restul, care aparține neverosimilului, sunt de ajuns puține pagini și o ocheadă cu subînțelesuri. Nimeni nu e obligat să creadă.

Încă o dată, plăcerea lecturii nu e dată de incredibil şi de nou, ci de evident şi de obişnuit. E de netăgăduit că Fleming, în evocarea evidentului, foloseşte o strategie verbală de rară clasă; dar ceea ce această strategie ne face să îndrăgim stă în ordinea redundantului, a non-informativului. Limbajul împlineşte aici aceeaşi operaţie a tramei. Cea mai mare plăcere nu trebuie să se nască din excitare, ci din zăbavă.

S-a spus apoi că descrierea minuţioasă nu constituie niciodată informaţie enciclopedică, ci evocare literară. Fără îndoială, dacă un subacvatic înoată spre moarte, iar eu văd deasupra lui o mare lăptoasă şi calmă şi vagi umbre de peşti fosforescenţi care-l ating, gestul acestuia se înscrie într-un tablou cu o natură splendidă şi eternă, ambiguă şi indiferentă, care-mi evocă un contrast profund şi moral. Să se amplifice momentul naturii apatice şi fastuoase şi jocul e făcut. De obicei, reportajul, când e vorba de un subacvatic devorat de un rechin, relatează fapta şi gata; dacă cineva descrie această moarte în trei pagini de fenomenologie a coralilor vom avea atunci de-a face cu Literatura?

Acesta-i jocul, nu nou, al unei culturi de report, identificată din când în când drept *Midcult* sau *Kitsch*[33] care găseşte aici una dintre manifestările sale cele mai eficace – vrem să spunem mai puţin iritante, prin dezinvoltura şi bravura cu care operaţia e condusă; de nu cumva se întâmplă ca artificiul să împingă pe cineva să celebreze, în Fleming, nu pe abilul creator de poveşti diverse, ci pe un fenomen de invenţie stilistică.

Jocul *Midcult*-ului la Fleming se lasă uneori dezvăluit (chiar dacă mai puţin eficace). Bond intră în cabina lui Tiffany şi trage asupra celor doi killeri. Îi rade, o consolează pe fata terorizată şi se pregăteşte să iese:

"Ar fi putut dormi cu trupul lui Tiffany strâns în al său, pentru totdeauna.

Pentru totdeauna?

În timp ce pornea lent spre uşa băii, Bond întâlni privirea de sticlă a trupului de pe podea.

---

[33] Cf. în *Apolattici e integrati*, cit., capitolul "Structura prostului gust".

Şi ochii omului a cărei grupă sangvină fusese F îi vorbiră şi-i ziseră: 'Amice! Nimic nu-i pentru totdeauna. Numai moartea rezistă. Nimic nu-i pentru totdeauna, în afara a ceea ce tu mi-ai făcut'".

Frazele scurte, scandate cu frecvente "de la capăt" precum versurile, indicarea omului prin intermediul leit-motivului grupului său sanguin; prozopopeea biblică a ochilor ce vorbesc şi "spun"; meditaţia rapidă şi solemnă asupra faptului – a se observa că-i foarte evidentă – că cine a murit rămâne... Întregul arsenal al unui fals "universal", pe care MacDonald îl identificase deja în ultimul Hemingway. Şi în pofida acestui lucru, Fleming încă ar mai fi autorizat să evoce spectrul morţii în moduri atât de "controlabil" literare, dacă încet-încet neaşteptata meditaţie asupra eternului n-ar îmbrăca minima funcţie în direcţia scopurilor dezvoltării întâmplării. Ce va face atunci, când a fost atins de tremurul ireversibilului, James Bond? Nu face absolut nimic. Va trece peste cadavru şi se va duce să se culce cu Tiffany.

6. Literatura sub formă de colaj

Încercând să facă un rezumat viu al contradicţiilor unei culturi de consum la diversele sale nivele, Fleming organizează, prin urmare, trame elementare şi violente, jucate pe opoziţii de basm cu o tehnică de roman "de masă"; descrie frecvent femei şi amurguri, adâncuri marine şi automobile, cu o tehnică literară de report, frizând foarte adesea *kitsch*-ul şi uneori chiar căzând în el; dozează propria atenţie narativă printr-un montaj instabil, alternând marele *gruignol* cu noul roman, cu o atare lipsă de prejudecată de polimateric încât se numără, bine ori rău, dacă nu printre inventatorii, atunci cel puţin printre cei mai abili utilizatori ai unui arsenal experimental.

Când citim aceste romane dincolo de adeziunea imediată şi plăcută la efectul primar pe care le solicită, e foarte dificil să înţelegem până la ce punct Fleming simulează literatura spre a simula că face literatură şi până la ce punct utilizează fragmente de literatură cu gustul cinic şi zeflemitor al colajului.

Fleming e mai cult decât lasă să se vadă. Începe capitolul 19 din *Casino Royal* cu "Atunci când visăm că visăm înseamnă că trezirea e

aproape": e o noţiune ştiută, dar este şi o propoziţie de Novalis. Urmând lunga întrunire a sovieticilor diabolici care uneltesc la condamnarea lui Bond în capitolele iniţiale din *From Russia* (iar Bond va intra în scenă, incognito, numai în partea a doua), e greu să nu ne gândim la un "prolog la infern" amintind de Goethe.

Cel mult, ne putem gândi că atari influenţe, bune lecturi de gentilom cu stare, lucrează în memoria autorului fără să ajungă la conştiinţă. Probabil că Fleming rămânea legat de o lume de secol al XIX-lea, din care ideologia sa militaristă şi naţionalistă, colonialismul său rasist, izolaţionismul său victorian sunt cu toate ereditäţi clare. Gustul său de călător, prin mari hoteluri şi trenuri de lux, e încă în întregime de *belle époque*. Arhetipul însuşi al trenului, al călătoriei cu Orient-Express (unde ne aşteptăm la iubire şi la moarte) provine din marea şi din mica literatura romantică şi post-romantică, de la Tolstoi, prin Dekroba, până la Cendrars. Femeile sale, s-a spus, sunt Clarisse richardsoniene şi corespund arhetipului pus în lumină de Fiedler[34]. Dar e mai mult, este gustul exotismului care nu e contemporan, chiar dacă în insulele visului se ajunge cu jetul. În *You Only Live Twice* avem o grădină a supliciilor ce e foarte asemănătoare celei a lui Mirbeau şi în care plantele sunt descrise cu minuţie de listă ce presupune ceva de genul *Traité des poisons* a lui Orfila, la care va fi ajuns poate prin medierea lui Huysmans din *Là-bas*. Însă *You Only Live Twice*, în exaltarea sa exotică (trei sferturi din carte sunt dedicate unei iniţieri aproape mistice în Orient), în tehnica sa de citate din poeţi antici, aminteşte şi curiozitatea morbidă cu care invita la descoperirea Chinei Judith Gauthier, în 1869, cu *Le dragon imperial*. Iar dacă apropierea poate părea pasageră, ei bine, cel puţin să ne amintim că Ko-Li-Tsin, poetul revoluţionar, fuge din închisorile din Pechin agăţat de un zmeu, iar Bond fuge din infamul castel al lui Blofeld agăţat de un balon (ce-l va duce departe pe marea pe care, de-acum fără memorie, va fi cules de dulcele mâini ale lui Kissy Suzuki). E adevărat că Bond se agaţă de balon amintindu-şi că-l văzuse făcând astfel pe Douglas Fairbanks, însă Fleming e fără îndoială mai cult decât personajul său.

Nu e vorba de a juca pe analogii şi de a sugera, în atmosfera ambiguă şi bolnavă a lui Pizzo Gloria, un ecou al muntelui vrăjit.

---

[34] Cf. *Amore morte nella letteratura americana*, Milano, Longanesi, 1964.

Sanatoriile se află la munte, iar la munte e frig. Nu e vorba de a căuta în Honeychile, care îi apare lui Bond din spuma mării, precum o Anadiomenă, "fata pasăre" a lui Joyce. Două picioare goale îmbăiate de valuri sunt la fel oriunde. Dar uneori analogiile nu privesc simpla atmosfera psihologică, sunt analogii structurale. Se întâmplă astfel că una dintre nuvelele din *For Your Eyes Only*, "Quantum of solace", să-l reprezinte pe Bond ca aşezat pe divanul de Chinz al guvernatorului din Bahamas, ca acesta să înceapă să povestească, după lungi şi labirintice preambuluri, într-o atmosferă de neplăcere suportabilă, lunga şi aparent inconsistenta poveste a unei femei adultere şi a unui soţ răzbunător; o poveste fără sânge şi fără lovituri de teatru, o poveste de fapte interioare şi private, de care totuşi Bond se simte în mod ciudat emoţionat şi e înclinat să vadă propria şi periculoasa sa activitate infinit mai puţin romanescă şi mai intensă decât anumite existenţe secrete şi banale. Atunci, structura acestei nuvele, tehnica de descriere şi introducere a personajelor, disproporţia dintre preambuluri şi inconsistenţa poveştii dintre aceasta şi efectul pe care-l produce amintesc în mod ciudat ţinuta obişnuită a multor nuvele ale lui Barbey d'Aurevilly.

Şi am putea menţiona aici şi cum ideea unui trup uman acoperit de aur apare la Dmitri Merezkowski (numai că în acel caz vinovatul nu e Goldfinger, ci Leonardo da Vinci).

Poate că Fleming nu are lecturi atât de variate şi sofisticate, iar într-un atare caz ar trebui să admitem că, legat prin educaţie şi structură psihologică de o lume de ieri, el ar fi mimat soluţii şi gusturi fără să-şi dea seama de asta, reinventând stileme pe care le mirosise în aer. Dar e mult mai predicabil că el, cu acelaşi cinism operativ cu care structurase tramele sale potrivit unor opoziţii arhetipale, să fi decis că soluţiile imaginarului, pentru cititorul secolului nostru, puteau să fie cele ale marelui foileton de secol al XIX-lea.; că în faţa normalităţii cazone, nu spun a lui Hercule Poirot, ci a aceloraşi Sam Spade şi Michael Shayne, sacerdoţi ai unei violenţe urbane şi previzibile, se impunea resuscitarea fanteziei cu arsenalul care-i făcuseră celebri pe Rocambole şi Rouletabille, pe Fantômas şi Fu Manchu. Poate a mers şi mai departe, la rădăcinile culte ale romantismului truculent şi de acolo până la filiaţiile sale cele mai morbide. O analogie de caractere şi

situații scoasă din romanele sale ne-ar apărea ca un capitol din *La carne, la morte e il diavolo* de Praz.

Începând cu răufăcătorii săi, ale căror luciri albăstrii ale privirii și buzele palide amintesc arhetipul marinian al lui Satana, din care se naște Milton, din care izvorăște generația romantică a tenebroșilor: "În ochii-n care mâhnire albește și moarte – lumina învăpăiază *torpidă și carmină*. – *Privirile piezișe* și *pupilele boante* – comete par și lămpi genele. – Iar din nări și din *buze stinse*..." Numai că la Fleming s-a realizat o inconștientă disociere, iar caracteristicile frumosului tenebros, fascinant și crud, senzual și nemilos, s-au împărțit între figura Răufăcătorului și cea a lui Bond.

În aceste două caractere se distribuie trăsăturile lui Schedoni a lui Radcliffe și ale lui Ambroise al lui Lewis, ale Corsarului și ale Ghiaurului lui Byron; a iubi și a suferi este fatalitatea ce-l urmărește pe Bond ca pe René a lui Chateaubriand, "totul în el devenea fatal, fericirea însăși" – dar Răufăcătorul e cel care, precum *les Natches*, "aruncat în lume ca o mare pacoste, influența sa pernicioasă se întindea la ființele ce i se aflau în preajmă".

Răufăcătorul, care unește cruzimea cu o fascinație de mare conducător de oameni, este Vampirul, iar Blofeld are toate caracteristicile Vampirului lui Merimée ("Cine i-ar putea evita fascinația privirii sale?...Gura sa e sângerie și surâde precum cea a unui om ațipit și tulburat de o iubire odioasă"; filosofia lui Blofeld, mai ales cea predicată în grădina supliciilor din *You Only Live Twice*, este a Divinului Marchiz în stare pură, mediat probabil în limba engleză de Maturin din *Melmoth:* "E pur și simplu posibil să devii amator de suferințe. Am auzit de oameni care au făcut călătorii în țări în care zilnic se putea asista la execuții oribile, spre a-și procura acea excitare pe care vederea suferințelor nu conține niciodată să le dea..." Și un mic tratat de sadism este expunerea plăcerilor pe care Red Grant o extrage din crimă. Numai că atât Red Grant cât și Blofeld (cel puțin atunci când, în ultima carte, acesta face răul nu pentru profit, ci din pură cruzime) sunt prezentate drept cazuri patologice; e firesc, secolul își impune adaptările sale, Freud și Krafft-Ebing nu au trecut în van.

Inutil a ne opri asupra gustului torturii, decât poate spre aminti paginile din *Journaux Intimes* în care Baudelaire îi

comentează potențialul erotic; și inutil poate a readuce, în fine, modelul lui Goldfinger, Blofeld, Mister Big și Doctor No la cel al Supraoamenilor atipici ai literaturii celei mari și de consum. Nu se poate însă uita că de la toți aceia, Bond preia unele caracteristici și ar fi nimerit a cita diversele descrieri fizionomice ale eroului – surâsul său nemilos, chipul dur și frumos, cicatricea ce-i traversează obrazul, smocul de păr ce-i cade rebel pe frunte, gustul fastului – la această evocare a eroului byronian confecționată de Paul Féval pentru *Les mysthères de Londres*:

Era un om de vreo treizeci de ani, cel puțin în aparență, înalt la talie, elegant și aristocratic... Cât despre chipul său, oferea un tip de frumusețe de luat în seamă: fruntea sa înaltă, largă și fără riduri, traversată însă de sus în jos de o ușoară cicatrice aproape imperceptibilă.. Nu i se puteau vedea ochii; dar sub pleoapele lăsate, se ghicea puterea lor... copilele îl vedeau în vis cu ochiul gânditor, fruntea devastată, un nas de vultur și un surâs infernal, dar divin... Era un om numai senzații, capabil atât pentru bine cât și pentru rău: generos la caracter, sincer entuziasmat de natură, dar egoist când i se ivea prilejul; rece prin calcul, capabil să vândă universul pentru un sfert de oră de plăcere... Europa întreagă îi admirase mărinimiile sale orientale; în sfârșit, lumea știa că cheltuia patru milioane într-un sezon..."

Paralela e mișcătoare, dar nu cere control filologic; prototipul e diseminat în sute de pagini ale unei literaturi de primă și de a doua mână și, în sfârșit, un întreg filon de decadentism britanic putea să-i ofere lui Fleming glorificarea îngerului căzut, al monstrului călău, al *vice anglais*-ului; Wilde, la doi pași, accesibil oricărui gentilom cu stare, era gata să-i propună capul lui Battista, întins pe o farfurie, ca model pentru marele cap negru al lui Mister Big plutind pe ape. Cât despre Solitaire, care i se opune, excitându-l, în tren, Fleming însuși este cel care îi adoptă, chiar și ca titlu de capitol, apelativul de "allumeuse": prototip ce reapare din când în când la D'Aurevilly, în prințesa d'Este de Péladan, în Clara lui Mirbeau și în *Madone des sleepings* a lui Dekroba.

Numai că pentru femeie, s-a văzut, Fleming nu poate accepta arhetipul decadent al frumoaselor *dame sans merci*, prea puțin se

potriveşte cu un ideal modern de feminitate, şi îl nuanţează cu modelul verginei persecutate. Şi chiar şi aici pare că actualizează reţeta ironică dată în secolul trecut de Louis Reybaud scriitorilor de *feulletons* – dacă Fleming nu avea deja capacitatea de a o inventa de unul singur: "Luaţi ca exemplu, o, domnule, o tânără femeie, nefericită şi persecutată. Adăugaţi-i un tiran sângeros şi brutal... etc. etc."

Într-un atare caz, Fleming ar fi realizat o operaţie calculată şi remunerativă, pe de o parte, dar s-ar fi abandonat şi sentimentului nostalgic al evocării. Faptul ar explica acest gust al unui colaj literar pe jumătate ironic şi pe jumătate pasionant, în cumpănă între joc şi memorie. Tot aşa cum e joc şi nostalgie la un moment dat ideologia victoriană, sentimentul anacronic al unei britanicităţi alese şi necontaminate, opusă dezordinii raselor impure.

Întrucât nu ne-am propus aici să facem o interpretare psihologică a omului lui Fleming, ci o analiză asupra structurii textelor sale, contaminarea între rezid literar şi reportaj brut, între secolul al XIX-lea şi epoca ştiinţifico-fantasticului, între excitare aventuroasă şi hipnoză obiectuală, ne apar ca elementele instabile ale unei construcţii cu trăsături fascinante; care adesea trăieşte tocmai prin graţia acestui bricolaj ipocrit şi care uneori maschează această natură a sa de *ready made* spre a se oferi ca invenţie literară. În măsura în care îngăduie o lectură complice şi atentă, opera lui Fleming reprezintă o reuşită maşină evazivă, efect al unui înalt artizanat narativ; în măsura în care îi face pe unii să simtă tremurul emoţiei poetice privilegiate este o infinită manifestare a *kitsch*-ului; în măsura în care se dezlănţuie în multe mecanisme psihologice elementare, din care lipseşte detaşarea ironică, este numai o mai subtilă, dar nu mai puţin mistificatoare, operaţie de industrie a evaziunii.

Încă o dată, un mesaj nu se încheie de-adevăratele decât într-o receptare concretă şi poziţionată care-l califică. Atunci când un act de comunicare dezlănţuie un fenomen legat de obiceiuri, verificările definitive vor fi făcute nu în ambianţa cărţii, ci a societăţii care o citeşte.

INDICE

Introducere.....5

Lacrimile corsarului negru.....11

Recunoaşterea: note pentru o tipologie a recunoaşterii.....23

Eugène Sue: socialismul şi consolarea.....31

"Fericiţii Pauli" şi ideologia romanului "popular".....67

Mărirea şi decăderea Supraomului.....85

Pitigrilli: omul care-a făcut-o pe mama să roşească.....109

Structurile narative la Fleming.....139

Lector: Marin Mincu
Apărut: 2003

Tipar: Reduta, Craiova
Tel.: 0251.144.289

Din opera lui Umberto Eco, în colecția **Biblioteca Italiană**, au apărut următoarele titluri:

- Pendulul lui Foucault
- Insula din ziua de ieri
- Baudolino
- Limitele interpretării
- Cinci scrieri morale
- Şase plimbări prin pădurea narativă
- Kant şi ornitorincul
- Cum se face o teză de licență

ISBN 973-9224-80-6